

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR  
Sede Ecuador

ÁREA DE LETRAS

PROGRAMA DE MAESTRÍA  
EN LETRAS

**Quito: su imagen en la literatura  
desde los inicios republicanos hasta  
la década de los cincuenta.**

MIGUEL ROBERTO GAVILANES MANOSALVAS

2000

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magister de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

También cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar los derechos de publicación de esta tesis, o de partes de ella, manteniendo mis derechos de autor hasta por un período de 30 meses después de su aprobación.

Miguel Roberto Gavilanes Manosalvas

Quito, septiembre del 2000.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR  
Sede Ecuador

ÁREA DE LETRAS

PROGRAMA DE MAESTRÍA  
EN LETRAS

**Quito: su imagen en la literatura  
desde los inicios republicanos hasta  
la década de los cincuenta.**

Miguel Roberto Gavilanes Manosalvas

2000.

TUTORA: ALICIA ORTEGA  
Quito, septiembre del 2000.

El presente trabajo ha investigado en las diversas imágenes que la ciudad ha suscitado entre nuestros escritores, desde sus primeros textos hasta la década del cincuenta. Los textos seleccionados para esta investigación varían, tanto en los géneros narrativos, largos y breves, —se ha incluido dos obras de teatro: *Receta para viajar* y *La leprosa*— como en la escasa difusión de algunos de ellos. Los hermanan, además de la evidente presencia de la ciudad, el estricto orden cronológico, que facilitará la constatación evolutiva de la imagen citadina.

El corpus seleccionado arranca, en un primer momento con *La emancipada* y *Cumandá*, que inauguran la narrativa nacional y que tienen como eje común, la dicotomía civilización-barbarie —cuyas variantes se manifestarán en todos los textos comentados— y que los inserta en la problemática instaurada por Sarmiento a mediados de siglo XIX. El siguiente grupo [*La leprosa*, *Timoleón Coloma* y *Receta para viajar*] se desliza entre la atracción y el rechazo que la ciudad ejerce sobre sus personajes. *Pacho Villamar*, *A la costa* y *Entre dos tías y un tío* es el siguiente bloque que estrena siglo e instala el incipiente realismo narrativo. *Débora* y *En la ciudad he perdido una novela* son textos de vanguardia en el que ya se perciben los conflictos urbanos actuales. Por último y cerrando este peregrinar por la ciudad, *El Chulla Romero* y *Flores*, en el que, tanto la ciudad como sus habitantes, reflejan las marcas identitarias de nuestro pueblo.

El propósito inicial que impulsó este trabajo —el respeto y cariño por la ciudad en la que habito y pervivo— ha sido cumplido y ampliado, con el generoso aporte de los maestros de la Universidad Andina a quienes debo mi gratitud y reconocimiento.

**A Adriana,  
cuya misión —similar a la de  
su homófona cretense— será siempre  
tender un hilo  
que me permita escapar del laberinto.**

La medida y el sentido de justicia estarían incompletos si no  
enfaticara mi especial gratitud para con **Alicia Ortega**,  
quien, desde la cátedra o fuera de ella, como tutora o como amiga,  
siempre orientó este trabajo, con sabiduría y paciencia.

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

### PRIMERAS IMPRESIONES CITADINAS

#### Capítulo I

#### LA CIUDAD QUE SE IGNORA

#### Capítulo II

#### ATRACCIÓN-REPULSIÓN DE LA CIUDAD

#### Capítulo III

#### LA CIUDAD QUE ESTIGMATIZA

#### Capítulo IV

#### LA CIUDAD QUE (SE) FRAGMENTA

#### Capítulo V

#### LA CIUDAD MESTIZA

### CONCLUSIONES

### BIBLIOGRAFÍA

## INTRODUCCIÓN

Quito, como toda ciudad, es una entidad viva poseedora de una memoria y un cuerpo. Su memoria está conformada por multiplicidad de textos que puede ser leída a partir de su acta fundacional hispánica y, antes de ello, a través de borrosos testimonios de cronistas e historiadores que le atribuyen un esplendoroso y mítico pasado aborigen. También es capturada mediante los textos literarios que, directa o indirectamente, han ficcionalizado, construido y representado la ciudad.

Su cuerpo es la concreción física de la urbe: sus retorcidas callejuelas y amplias avenidas, sus casas y edificios, sus barriadas populares y ciudadelas exclusivas, sus veredas, parques, plazas, estaciones, sus monumentos e iglesias, sus lujosos centros comerciales y bulliciosos mercados informales.

Esa memoria y ese cuerpo son recuperados y alterados por sus habitantes de manera constante y alternativa. Se la habita y se la recuerda de tantos modos como habitantes posea. Se recupera una dimensión de la múltiple, compleja y nunca acabada memoria de la ciudad, cuando leemos los impertérritos reportes de aventurados viajeros, que ocultos tras gruesos anteojos europeos, nos transmiten su imagen de la ciudad añeja; cuando asistimos a trilladas alabanzas ejecutadas ritualmente en sus templos y monumentos; cuando advertimos la mohosa crónica ambulante de su casco colonial, patrimonio de la informalidad mendicante; cuando espectamos, entre humillados y anhelantes, la parafernalia de neón en sus lujosas vitrinas y escaparates de sus periféricos centros comerciales, alejados de todo y cercanos a nada. En fin, en la siempre diversa percepción que de ella hacen y deshacen sus moradores.



Esa memoria es alterada por los innumerables estímulos visuales, auditivos, olfativos, cinéticos, térmicos de nuestra ciudad finisecular, para la que no existe diferencia entre prisa y pausa, entre plenitud y vacío, que anonada y asombra a todos nosotros, sus jamás impávidos moradores.

La ciudad es la verdad y la falacia nuestra de cada día: es la verdad física que contemplamos al atravesarla; es la falsa ilusión que fabricamos a partir de nuestras propias expectativas vitales que de ella generamos. Es el encuentro permanente con preguntas y respuestas que nos emiten sus calles, esquinas, rincones, tráfico, paraderos; los textos, imaginarios o reales, que elaboramos como peatones sobre sus veredas y recodos, como conductores en desaforada búsqueda de atajos para disminuir su quemante contacto asfáltico.

La urbe contemporánea seduce y aterriza: seduce como estrategia de supervivencia —lo que explica las oleadas migratorias desde la periferia rural al centro urbano—, como lugar que produce ilusiones de crecimiento individual y colectivo. Aterra por los múltiples códigos que deben, inexorablemente, ser descifrados a cada instante y que requieren de un auténtico aprendizaje, con aciertos y errores que muchas veces desconciertan a quienes no los conocen. Aterra por la violencia ejercida por unos que no aceptan o no reconocen a otros, que se intimidan frente a los rasgos diferenciadores, a las marcas territoriales con las que grupos de diversa índole delimitan sus espacios, sus zonas de influencia; aterriza por el exorbitante alud de datos con que los medios bombardean a sus habitantes, instándolos al consumismo innecesario que desemboca en el incremento de la inseguridad ciudadana.

Una primera percepción errónea del habitante actual es considerar que la ciudad, complicada y alucinante, siempre fue así. La imagen citadina es hereditaria y por lo tanto modificable. El conocimiento que tenemos de la ciudad es producto, por un lado, de nuestra

propia percepción y contacto (real y cotidiano) con la ciudad real que habitamos y recorreremos. Por otro lado, hemos heredado una imagen de la ciudad que ha sido construida en los múltiples textos que hablan de ella, que la fundan o la inventan: la crónica de viajeros y la crónica roja, la prensa, la literatura, la historia... Pero no siempre fue así. Ese constructo variable y complicado es lo que pretendemos rastrear en el presente trabajo.

Ante tan complejo panorama que la urbe nos presenta, nosotros proponemos una particular recuperación de esa memoria urbana, una personal lectura de la ciudad de Quito, partiendo de los primeros textos literarios elaborados por escritores y poetas, interlocutores reconocidos que indagan y hurgan su cuerpo y su memoria, desde los inicios republicanos, hasta llegar a la década de lo cincuenta. Solo rastreando los textos del pasado reciente de la ciudad podremos verificar desde cuándo se concibe a la metrópoli como ente conflictivo.

Como artificio creado por el hombre, la ciudad es concebida como la cumbre de su milenario proceso civilizatorio. La ciudad civiliza a su constructor, humanizándolo. La ciudad es el enclave semiótico por excelencia; su entorno constituye un complejo entramado de relaciones dinámicas, que no se ven, pero que son profundamente interactuantes; es un espacio artificialmente creado para ser habitado, que, como tal, tiene sentido y así es aprehendido por sus moradores que elaboran, corrigen, deforman constantemente las percepciones de sus propios *imaginarios urbanos*.

Con la expresión *imaginarios urbanos* nos referimos al conjunto de percepciones que se organizan a partir de cómo la ciudad es captada, recreada, ficcionalizada, exaltada, pensada por sus habitantes. Estas percepciones imaginarias no tienen existencia objetiva dentro del mundo físico, sino en las creencias, narraciones y pensamientos de sus moradores.

Si entendemos a la ciudad como una construcción cultural, cargada de racionalidad, que se verifica y comprueba en el trazado de sus calles, la disposición de sus espacios públicos y privados, la organización de sus tiempos y usos, pero que también se manifiesta en sus conflictos, en su acelerado ritmo vital, en las mutaciones permanentes de sí misma, que influye en el comportamiento social, es posible receptar lo caótico que también la estructuran.

El eje central de esta investigación es indagar en los imaginarios creados en torno a la ciudad de Quito, desde los iniciales textos literarios y las implicaciones que se suscitan en torno a la presencia de la ciudad, como espacio habitado, frente al campo, como espacio marginal o periférico, en cómo estas construcciones e imágenes culturales se han construido a través de los años y se han incorporado a nuestra tradición literaria.

Nuestro corpus arranca, en un primer momento, con los iniciales textos de la época republicana: *La emancipada* (1868) de Miguel Riofrío, *El libro de las pasiones* (1873) de Juan Montalvo, *Cumandá* (1879) de Juan León Mera, *Timoleón Coloma* (1887) de Carlos Rodolfo Tobar, *Receta para viajar* (1892) de Francisco Aguirre Guarderas, *Pacho Villamar* (1900) de Roberto Andrade y culmina con dos obras de inicios de siglo: *A la costa* (1903) de Luis Adalberto Martínez Mera y con *Novelitas Ecuatorianas* (1909) del ya citado Juan León Mera.

El sondeo continúa, en un segundo momento, con *Débora* (1927) de Pablo Palacio, *En la ciudad he perdido una novela* (1930) de Humberto Salvador, y concluye con la mejor novela icaciana: *El chulla Romero y Flores*, que publicada en 1958, cierra este peregrinar con la imagen de la ciudad.

## PRIMERAS IMPRESIONES CITADINAS

Los iniciales textos narrativos, —obras pioneras cuyo mérito radica en instalarse en el casi inexistente terreno literario— tienen algunos rasgos comunes, pero aquel que nos interesa, la presencia de la ciudad, o bien se ignora o está ausente o aparece como obligado referente geográfico, por ser Quito la sede del poder político, centro de formación religiosa y académica. Este último es el caso de las dos novelas iniciales de nuestra narrativa: *La emancipada* de Miguel Riofrío, *Cumandá* de Juan León Mera, y de otros textos de esta primera fase.

Una primera lectura del corpus seleccionado permite establecer que, más que la presencia o ausencia de Quito en nuestros primeros textos, la dicotomía se establece a nivel **campo/ciudad**, por lo que nuestros autores se insertan dentro de las corrientes latinoamericanas de la época, que establecidas por Domingo Faustino Sarmiento en 1848, se circunscriben a plantear la oposición **civilización/barbarie** o entre los espacios habitados y no habitados.

Aunque no es tan notorio en esta época, la dicotomía **civilización/barbarie** se extiende hacia una posición hegemónica que involucra el poder ejercido por las naciones “civilizadas” para con las denominadas “colonias” en una clara disposición de tipo espacio-cultural en el que el **centro** es el modelo a ser imitado por la **periferia**, que acata las disposiciones que de ella dimanar. En esta coyuntura Quito es la periférica ciudad de otros

centros de poder, tanto político como administrativo, militar e incluso religioso. Los modelos los impone España. Pero España es también lo “periférico” de Europa.

En el presente caso se ha percibido en los textos pioneros un marcado desdén por los espacios habitados y una sublimación por oposición de los espacios rurales, en un curioso antagonismo que se podría determinar como espacios de **atracción- repulsión**, que nos ha permitido la lectura de los dos primeros textos y bajo este criterio han sido analizados.

Esta posición responde a la problemática inicial originada por la escasa densidad poblacional de nuestras recién creadas repúblicas y la necesidad acuciante de poblarlas, de atravesarlas de caminos, de “civilizar” el territorio y expandirlo a medida que se elaboren textos que incluyan su territorialidad, según la concepción occidental del término. Es dentro de esta perspectiva que la lectura de nuestros primeros textos será enfocada y analizada.

## Capítulo I

### La ciudad que se ignora

*La ciudad de cristal intenta redimir  
el pecado original de haber nacido  
contra la naturaleza disolviéndose  
en ella.*

**Luis Britto García**  
*La ciudad como escritura.*

*La emancipada*, del lojano Miguel Riofrío (1822-1897), escrita inicialmente en 1863 y publicada como folletín por entregas del diario *La Unión*, cronológicamente es el primer texto narrativo al que tenemos acceso. Luego del revuelo originado por su redescubrimiento y discusión de sus méritos, recién en 1978 aparecerá en formato libro. El argumento se inicia con la ubicación espacio-temporal :

En la parroquia de M... de la República ecuatoriana se movía el pueblo en todas direcciones, celebrando la festividad de la Circuncisión, pues era primero de enero de 1841.

Sólo un recinto estaba silencioso y era el jardín de una casa de cuyas puertas habían quedado cerrojadas desde la víspera. Allí hablaba una joven lugareña con un joven recién llegado de la capital de la República.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Miguel Riofrío, *La emancipada*, Quito, Libresa, Colección Antares N° 77, 1992, p. 87. Todas las citas se remiten a esta edición. Los subrayados son nuestros.

La referencia a la república ecuatoriana y a su capital es obligada por la necesidad de enmarcar, con visos geográficos reales, la historia que se nos cuenta. El epígrafe con que se inicia el relato es bastante esclarecedor al respecto:

Nada inventamos: **lo que vamos a referir es estrictamente histórico**: en las copias al natural hemos procurado suavizar algún tanto lo grotesco para que se lea con menor repugnancia. Daremos rapidez a la narración deteniéndonos muy poco en descripciones retratos y reflexiones. ( p. 85. Subrayados nuestros.)

El autor insiste, desde el inicio, que su historia no es inventada sino “real”, pretende dar verosimilitud a su escrito, razón más que valedera para enmarcar su relato en un espacio y tiempo definido.

La protagonista, Rosaura, rompe el esquema tradicional de la mujer sometida al dominio del patriarca: padre o esposo. En el caso que nos ocupa se trata de los amores no autorizados por el cabeza de familia, Don Pedro de Mendoza, quien, autorizado por la tradición y la prepotencia patriarcal, se opone a que su hija, de dieciocho años, mantenga relaciones sentimentales con Eduardo Ramírez, joven provinciano que estudia derecho en la capital. Para Don Pedro, mejor partido es Don Anselmo de Aguirre, viudo y decrepito vecino a la propiedad paterna, quien ha solicitado la mano de su hija. Rosaura se niega a esto, alegando que ni siquiera lo conoce y que su corazón está ligado a Eduardo.

El padre, ante la negativa de su hija, descarga su furia contra inocentes indígenas de la hacienda, por lo que Rosaura, para evitar ese injusto castigo, accede a la voluntad paterna,

pero ha fraguado un plan. Se efectúa la boda y luego de que su padre “ceda” su autoridad al esposo, se sentirá “emancipada” de ambos y como tal decidirá su propio destino. Ese destino la lleva a la prostitución, ante la vista de los demás. Eduardo, que desconoce el plan de su amada, cree haberla perdido y se decide por la vida monacal. Se establece un contacto epistolar en el que le pide que rectifique su vida libertina y que concluye con el trágico final de la protagonista.

Es interesante anotar, aunque sea de manera breve, que los mejores roles femeninos en estas primeras novelas, representan voces reivindicativas, de rechazo al poder colonial humillante para con el género. Dentro de ésta línea, Rosaura está emparentada con Mariana, la coprotagonista de *A la costa*, otra heroína que enfrenta a la tradición y con *Carlota*, una novela de Manuel de Jesús Calle, extraviada y de la que solo se tienen pocas noticias por los comentarios de Antonio Sacoto.<sup>2</sup> Las tres heroínas se atreven a cuestionar al sistema, las tres serán seducidas por clérigos, las tres vivirán en la sordidez prostibularia, ejercida en las ciudades y allí encontrarán un trágico final.

El mecanismo empleado por el autor para caracterizar las diferencias culturales de los actantes protagónicos resulta bastante esclarecedor: Rosaura, ingenua, de educación elemental recibida por vía materna y ésta a su vez, de un sacerdote liberal, [“masón”, para emplear el término de la época] de apellido Mora– y Eduardo, experimentado pero iluso además de soñador [coincidente con el carácter de Carlos, el hermano de Cumandá] y con estudios de Artes en la capital provinciana y Derecho en el único sitio que puede otorgarlo: Quito, la capital de la república. Se percibe el prestigio de la ciudad, acumulado desde tiempos coloniales.

---

<sup>2</sup> Antonio Sacoto, *14 novelas claves de la literatura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1998, p. 74-76.



Existe un hecho coincidente en estos primeros textos: el rechazo a la vida urbana y el elogio a la descansada vida campesina, que se podría explicar por la conflictiva situación política de la recién estrenada república, inmersa en absurdas guerras intestinas originadas por los personales intereses de los veteranos de la guerra de la independencia, por la añoranza justificada de los aparentemente tranquilos días coloniales, por la natural tendencia a la inercia social. En el párrafo final de la primera parte del texto se explica que los moradores de Malacatos, ante la desafiante actitud de Rosaura, se han dividido en dos bandos, los que la apoyan considerándola una heroína y aquellos que la condenan y “*lamentar[n] los buenos tiempos del Rey y maldecir[ían] la independencia americana y el nombre de Bolívar*”.

Eduardo, el novio de Rosaura, durante su formación académica y en alguna clase de Retórica, no ha vacilado en manifestar su deseo de retornar a su terruño: “*Quedaos vosotros, hijos de la corte, en la región de las Pandecetas y el Digesto y las partidas. Yo de la jerarquía de doctor pasaré a la de aldeano, porque allí mora la felicidad*”(p. 88). Un poco más adelante el autor nos dirá que: “...[Eduardo] *hablaba a duras penas de todo lo que no era su parroquia predilecta*”(p. 89).

Esa preferencia a la sosegada vida rural, único espacio en el que “mora la felicidad”, por sobre la agitación social que la ciudad depara, es casi sintomática entre los primeros autores nacionales. Este es evidente reflejo de los paradigmas de procedencia casi medieval —Fray Luis de León<sup>3</sup> y su “descansada vida”— establecidos por los españoles en la colonia y

---

<sup>3</sup> Es interesante anotar que Fray Luis de León (1527-1591) está inserto en una tradición literaria que exalta la vida simple y sencilla del campo por sobre el bullicio urbano. Esta tendencia, que se podría rastrear entre los poetas bucólicos clásicos (Horacio, Píndaro

que sobreviven en los inicios republicanos, como producto directo de la nueva clase que ha tomado el poder —criollos terratenientes que participaron en las guerras por la independencia— y que de alguna manera manifiestan ese apego a la vida, rústica pero pacífica, del habitante rural.

El argumento de Riofrío permite expandir la problemática **campo/ciudad** hasta la ubicación de espacios de perdición y espacios de redención. En efecto: Rosaura, luego de su emancipación, huye de su recinto natal y de la hacienda paterna y se radica en Quilanga, una pequeña ciudad al norte de Loja, en donde se prostituye. Enterado Eduardo Ramírez de tan radical decisión la exhorta, mediante una carta, a abandonar su vida extraviada, a redimirse. Sus palabras son muy elocuentes: “*Vuelve al campo, piensa, reflexiona y allí oirás la voz de Dios...*”(p. 122). El campo, que un poco atrás había sido identificado como el lugar de la felicidad, es el sitio donde se puede escuchar la “voz de Dios”, Es clara la identificación de los espacios de perdición —la ciudad— y de redención —el campo— en el contexto que proponemos. Eduardo propone la redención de Rosaura desde el retorno al campo. La ciudad así caracterizada vive el oprobio y el estigma de sus narradores.

Las comunicaciones epistolares regulares exigen declarar el sitio desde donde se ha enviado la carta. En la parte final de la obra, entre las pobres pertenencias halladas en el hogar de la suicida Rosaura, se encuentran dos de éstas, remitidas por Eduardo desde Quito, quien, acosado por el dolor de haber perdido a Rosaura, se ha convertido en sacerdote.

---

Virgilio) marcó toda una concepción cosmogónica de la vida humana, que en el Renacimiento europeo se inclinó hacia los postulados cristianos de pecado y redención.

La ciudad aparece en este texto por tres causas:

- 1) La obligación de establecer un marco referencial creíble y apropiado al relato.
- 2) Quito, como la ciudad sede de los centros de formación académica superior, en lo laico y lo religioso. Eduardo, recién graduado de abogado, retorna a la ciudad para adquirir los hábitos clericales.
- 3) Como espacio de perdición en el que se “condena” a la protagonista. Por deducción lógica, el campo sería lo contrario: lugar propicio para la redención, la expiación de las culpas, el equilibrio, la felicidad.

*Cumandá* o *Un drama entre salvajes* del ambateño Juan León Mera (1832-1894), escrita en 1877, publicada en 1879, es, en rigor cronológico, la segunda novela ecuatoriana. Aunque mucho más extensa y mejor elaborada en lo estructural, poco difiere en lo anotado con la anterior, pero se enfatiza aún más el exacerbado amor por el lugar natal y la minuciosidad descriptiva del paisaje: en la primera línea se inserta el Tungurahua, volcán símbolo y toponímico de su provincia, como referente geográfico. Se detallan a continuación los Andes y su declive oriental, los ríos y la imponente selva amazónica en la que se destaca, a manera de inventario, la riqueza de su biodiversidad ecológica. A orillas del río Palora, afluente del Napo, se encuentra Andoas, reducto misionero de los jesuitas, sitio en el que se suscitarán los hechos novelescos.

La ubicación espacial de esta historia —las remotas selvas orientales— tiene justificación, si aceptamos como válida la idea del discurso literario como auxiliar valioso en los procesos de construcción de los estados nacionales, que marcó a los países latinoamericanos luego de su independencia, en las primeras décadas del siglo XX. En este proceso, el texto de Mera expande los límites patrios, los ubica y los describe, en un intento por incorporarlos al cuerpo físico de la nación. Al respecto creemos valioso incluir una aguda observación de Fernando Balseca:

La novela Cumandá representa uno de los intentos clásicos de la literatura que se atribuye funciones en la creación y ampliación de los espacios regionales. [...] evidencia la propuesta de que la patria se constituye en la medida en que la mirada se extiende más allá de las ciudades.<sup>1</sup>

El texto de Mera se inscribe dentro de este intento por la expansión territorial de la patria. La trama inicial, un tanto truculenta para un lector actual, desemboca en el reconocimiento de culpa por parte del terrateniente y encomendero Domingo Orozco, de actitud poco cristiana en el trato con sus servidores indígenas, quienes cansados de soportar los desmanes del amo, se sublevan e incendian la casa de hacienda, pereciendo en ella su esposa y, presumiblemente, su tierna hija. Para aplacar su conciencia opta por la vida religiosa, —acción idéntica a la asumida por Eduardo en el texto anterior— en la orden de Santo Domingo. Allí permanecerá por dieciocho años (esta es una de las tantas fallas temporales de Mera, pues se nos ha informado que su hijo Carlos, al momento de la muerte de Carmen, su madre, y Julia,

---

<sup>1</sup> Balseca, Fernando, "En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana", en *Procesos: revista ecuatoriana de historia* (Quito), 8, 1993, p.154.

su hermana, tiene diez años de edad, y, por tanto, debe tener veintiocho, pero luego se nos dice que tiene veinticinco).

La presencia de la ciudad es tácita, pues, ya lo hemos visto, los centros de formación clerical, se ubican en la capital. La única referencia explícita de Quito se encuentra en la parte final de la novela: “El mismo día del fallecimiento de Carlos, el Padre Domingo, obedeciendo una orden de su prelado, dejaba Andoas y se volvía a su convento de *Quito*, a continuar su vida de dolor y penitencia”.<sup>2</sup>

¿Por qué razón Mera, hombre público que ocuparía altas funciones administrativas en la capital, nativo de Ambato, una pequeña ciudad andina a la que ama entrañablemente, sitúa como centro del accionar de sus personajes a la casi desconocida región oriental? Hemos supuesto que su intención fuese la de expandir los desconocidos rincones patrios. Un primer intento de respuesta, basada en el sentido común, apuntaría a considerar que la historia narrada así lo exige. Otra sería que para la época este tipo de historias, ambientadas en lugares exóticos y con personajes diferentes, tenía un mayor mercado de lectores, sobretudo si consideramos que la obra de Mera está destinada a un público europeo. Esto último se ratifica con el texto de la carta enviada por Mera al director de la Real Academia Española, amigo personal suyo, en la que expone que su obra no puede competir con:

...insignes escritores, como Chateaubriand y Cooper, [que] han desenvuelto las escenas de sus novelas entre salvajes hordas y a la sombra de las selvas de América, que han pintado con inimitable pincel; (p. 10)

---

<sup>2</sup> Juan León Mera, *Cumandá*, Bogotá, Círculo de lectores, 1984, p. 188. Todas las citas se refieren a esta edición. Los énfasis son nuestros.

La actitud de Mera también denuncia la búsqueda del escritor por legitimar su voz, por encontrar el reconocimiento del centro del que depende, esto es España y su Academia. Mera está conciente de su posición subalterna, como escritor que “no puede competir con” escritores —todos europeos— que escriben desde el centro y que son por lo tanto “legítimos”. Nuevamente percibimos el poder que ejerce el **centro** sobre la **periferia**.

Una hipótesis algo más atrevida supondría que **Mera ubica el accionar de sus personajes en un territorio neutral** —la amazonía— pues el conflicto básico de la trama arranca con un levantamiento indígena, encabezada por Tubón, en 1790, en la serranía, en una zona cercana a Riobamba.

Intentemos explicarlo: este levantamiento es una ficcionalización del levantamiento real ocurrido en Columbe y Guamote, originado por el abusivo incremento de los diezmos, liderado por Julián Quito, el 27 de febrero de 1803, en el que, de manera curiosa, desaparece toda una familia de apellido Orosco: El teniente Manuel Orosco Viteri, su madre: Rosa Viteri, sus hermanos: Ramón, Crisanto y Teresa. Inclusive una de las cabecillas de esta insurrección se llamaba Lorenza Avemañay que en el texto apenas si varía: Lorenza Huamanay. Fue tal la carnicería que por mucho tiempo permaneció en la memoria de los habitantes de la Real Audiencia de Quito.<sup>3</sup>

Como extraña coincidencia, pocos años antes de culminar su manuscrito, entre 1871 y 1872, Mera fue testigo de una insurrección de gran magnitud, liderada

---

<sup>3</sup> Segundo E. Moreno Yáñez, *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito*, Quito, Ediciones PUCE, 4ª ed. 1995, p. 302-305.

por Fernando Daquilema, en el mismo lugar, —Guamote y Columbe, provincia del Chimborazo— que fue reprimida cruentamente por García Moreno. Mera nunca ocultó su catolicismo, ni su simpatía con los conservadores y con el régimen garciano, de allí que este hecho pudo haber motivado la expiación *literaria* del “blanco” culpable de la vejación del indefenso nativo, y para ello debió insertar su historia en un espacio casi paradisíaco y aislado del pasado y de la culpa, propicio para la “redención” de sus personajes. Se confirma lo que ya habíamos adelantado: el campo como espacio de redención de las culpas.

Inclusive los personajes, al cambiar de escenario, apenas si cambian de identidad, de nombre, pero no de accionar: seguirán manteniendo la apariencia inicial en la limitada gama pintada por Mera. Sólo el feroz terrateniente Domingo Orozco cambia de actitud: se transforma en el apacible Padre Domingo. Tubón, que ha liderado el levantamiento inicial, mantiene su posición hostil frente al “blanco”, aunque ahora se hace llamar Tongana. Lorenza Huamanay, nodriza de pecho de la tierna Julia, se transforma en Pona, la madre adoptiva de Cumandá. La protagonista, al cambiar de cultura, cambia solo de nombre: del castizo Julia al aborigen Cumandá, pero seguirá manteniendo los rasgos físicos de la mujer blanca, que según Mera, son atributos propios de la belleza. El anodino Carlos, al que se le descubren dos ocupaciones: la de filial acompañante y cultor de poesía, mantiene su candorosa inocencia que, suponemos, arrastra desde su niñez.

En concreto, la ciudad para Juan León Mera es apenas una idea que sirve como referencia territorial, como centro y símbolo del poder central ejercido por un conservador, déspota y totalitario, que aplacó a cañonazos la insurgencia popular

originada por la carga excesiva en tributos. Para su atormentado personaje Domingo Orozco, la ciudad resulta el lugar idóneo para la purgación de su culpa y como refugio postrero al finalizar su tragedia personal.

Dice Fernando Balseca, en el artículo citado, que:

A priori se podría pensar que la literatura de un período altamente conservador es predominantemente conservadora, y que la literatura de un período intensamente liberal es liberal. Pero en estricto sentido esto no ocurre. [...] .. esto puede ser contradictorio, porque buena parte de los estudios literarios ha tomado a la literatura como algo que, sin más, formaba parte de la esfera ideológica de la sociedad; sin embargo, es preciso insistir en la presencia de ciertos procesos en los que la literatura, al estar producida en complejidades donde el inconsciente juega un papel fundamental, se puede tornar en una suerte de contra-ideología. (Balseca, op. cit., p. 154)

Creemos que esto es lo que sucedió con el conservador, católico y garciano Mera y su texto. De manera coincidente, en los dos textos analizados, **la ciudad es el espacio que existe pero que se ignora, por erigirse como el lugar para el pecado, del estigma que marca y de la perdición; el campo es el espacio propicio para la introspección purificadora, para la redención y la expiación de la culpa.** Este conflicto se circunscribe dentro de la dicotomía **civilización/barbarie** que subyace en los textos comentados y que está presente en la mayoría de textos redactados al final de este siglo. En definitiva, la ausencia de la ciudad es un claro indicativo de los propósitos ideológicos y estéticos de su autor.

Los textos de este primer capítulo, cuyo accionar se instala en sitios alejados a la ciudad, privilegian la vida rural por encima del atribulado bullicio citadino. La



ciudad es vista como el lugar en el que se adquiere “culpabilidad”, en el que se “peca”, el espacio del desequilibrio. De allí que el campo sea intuitivo como lo contrario: el ambiente que “purifica” que “sana” y restaura el equilibrio. La ciudad es lo inconfesable y por lo tanto debe ser soslayada, debe ser “ignorada”.

## Capítulo II

### Atracción –repulsión de la ciudad

*Madre terrible, la ciudad que nos da la vida  
parecería querer ser asimismo dueña de la  
muerte: reaparece con frecuencia en la  
realidad y en el imaginario asociada  
al principio destructor.*

**Luis Britto García**

*La ciudad como escritura.*

Los textos que comentaremos a continuación,—*La leprosa*, *Timoleón Coloma*, *Receta para viajar*— mantienen el perfil establecido en los anteriores. La presencia de la ciudad, estigmatizada por el rechazo, es algo más nítida, sobre todo en la última. Algunas anotaciones se irán puntualizando.

*El libro de las pasiones* de Juan Montalvo (1832-1889) es una colección de cinco dramas que han permanecido olvidados por la crítica tradicional. Escritos en Ipiales, Colombia, en uno de los tantos exilios, entre 1872 y 1873, recién fueron publicados en 1935, edición ordenada por Roberto Agramonte para la Revista de la Universidad de la Habana. Según la noticia que nos da Roberto Andrade, amigo, confidente y agente de difusión de la obra montalvina, serían siete las piezas dramáticas, pero apenas le fueron entregados los manuscritos de cinco.

El título *El libro de las pasiones*, nos sugiere la intención del autor de presentar una pasión por obra, sin embargo, esto no se logra del todo, puesto que el primero de ellos, y quizá el más conocido por haber sido el único que se lo

representó, se titula *La leprosa* (escrito el 6 de abril de 1872) aborda un tema patológico y no pasional.

Los cuatro restantes se titulan: *Jara* (escrita en junio del mismo año) cuya trama gira en torno a la venganza en grado superlativo; *El descomulgado* (que carece de fecha) tiene visos autobiográficos y trata sobre los amores no correspondidos entre dos hermanas; *Granja* (escrita el 20 de mayo de 1873) que tiene como eje los enfermizos celos y que está basado en un hecho real sucedido en Cuenca; *El dictador* que, como cabe suponer, está destinado a execrar el abuso del poder, del autoritarismo garciano y que curiosamente está fechado 7 de agosto de 1873. [García Moreno morirá dos años y un día después, el 6 de agosto de 1875. Ese es el origen de la célebre frase montalvina: “*Mi pluma lo mató*”.]

Parecería que la motivación original de Montalvo al momento de crear sus dramas era buscar el reconocimiento del clero, luego de una intensa campaña de desprestigio que la iglesia desató en su contra. Eso explica por qué en todos los dramas aparecen diversos prelados que son un dechado de virtudes.

En sus obras se percibe una gran despreocupación por los detalles en los decorados, en los ambientes y en el espacio en general. Ricardo Descalzi<sup>4</sup> supone que los dramas, —salvo *Granja* que enfatiza su ubicación en el Azuay— están escenificados en Quito. De ellos, en el que se advierte con mayor claridad la presencia de la ciudad es en *La leprosa*.

---

<sup>4</sup> Juan Montalvo. *El libro de las pasiones*, Ilustre Municipio de Ambato, Departamento Municipal de Cultura, tomo 1, estudio introductorio de Ricardo Descalzi, 1987, p. 39.

La protagonista es Arturina, abnegada y piadosa mujer que contrae la funesta enfermedad. Está casada con el Sr. Fidelio de Curtén, quien además de dar la idea del “hombre de la casa”, apenas se limita a participar con su resignación en la obra. Tienen dos hijos: Flavio y Luz. Arturina es sobrina del Arzobispo de Quito, de quien apenas sabemos se llama Francisco Javier, aunque es quien mayor uso hace de la palabra en largos sermones cristianos. Su madre, hermana del Arzobispo, es doña Librada. Como es lógico suponer, pertenecen a una acomodada familia capitalina, rasgo determinante para las pocas alusiones a la ciudad.

El motivo que desencadena la trama es la negativa a permitir que Arturina, una vez comprobado su contagio con la lepra, sea aislada en un lazareto, apartada de sus hijos y de la comodidad hogareña. Se complica el asunto con la disposición del Congreso que ha ordenado que el leprocomio de la ciudad, habilitado en la casa de ejercicios espirituales de los expulsados jesuitas, sea trasladado a una de las islas Galápagos. Gracias a este dato se puede determinar que, para la época, se separaban a los leprosos de los enfermos mentales, mejorando en algo lo que se acostumbraba desde la colonia. Como podemos suponer, la lejanía, las condiciones sanitarias y económicas de estos centros son paupérrimas, tanto que la protagonista proporciona ayuda alimenticia mensual a estos desvalidos. La familia de Arturina está dispuesta a impedir que sea alejada de ella, incluso se propone que viva aislada en su propia casa, para impedir el contagio de los otros miembros.

El más explícito dato sobre la ciudad se encuentra en el final del segundo acto:

DOÑA LIBRADA: Yo pienso que el ruido de la ciudad, el son de las campanas, el saber que la gente está allí cerca, aunque no puedan verla, es el alimento de su corazón. Se sublevarían antes de irse.<sup>5</sup>

Este comentario de la madre de la protagonista es bastante interesante, pues de ello podemos colegir que se concibe a la ciudad, a su organización, como elemento indispensable de la comodidad a la que están acostumbrados los estratos altos de la sociedad. El tañido de campanas de sus múltiples iglesias como existencia invisible, pero auditivamente presente, del ubicuo poder religioso. La convivencia social como soporte a los sentimientos humanos.

Pero la ciudad también es la unidad que enfrenta al peligro común, en este caso la elefantiasis con que se ha contagiado la protagonista. Esto se puede comprobar al inicio del acto tercero, cuando los vecinos se han enterado que la señora de la casa adolece del mal y acuden tumultuosos a presionar, junto a las autoridades sanitarias, la captura y aislamiento de la sobrina del Arzobispo:

ARTURINA: [...] ¿No ves cómo los vecinos, el barrio entero no ha podido sufrir mi pestilencia? La ciudad se tiene por perdida, si no me echan pronto de ella. No obligues a las autoridades a valerse de la fuerza; dispón cuanto antes mi traslación al Lazareto (p. 46)

De los edificios públicos, el único referente concreto en el texto, es la iglesia de Santa Catalina —ubicada en las actuales calles Flores y Espejo—, lugar en el que

---

<sup>5</sup> Juan Montalvo, *El libro de las pasiones*, Medellín, Ed. Beta, vol. 4, p. 28, 1975. Todas las citas se remiten a esta edición.

ha sido bautizada la protagonista. En cambio, los alrededores de la ciudad, todos sitios rurales, son citados con mayor detalle: se habla de Parayacu, de El Nanegal, del santuario del Quinche, de Pomasqui. Este énfasis por los espacios abiertos, alejados del bullicio, refleja una actitud de rechazo a la urbe, a los espacios habitados. Se extiende la oposición: **margen-centro** o **centro-periferia**, hasta la actitud de repulsión ante la ciudad dentro de este texto. En Montalvo y otros autores de la época se advierte la fascinación que ejerce el campo y su bucólica tranquilidad, frente al bullicio citadino.

Si consideramos que el autor combatió a dos dictadores —Gabriel García Moreno e Ignacio de Veintimilla— y que pasó gran parte de su vida en el exilio (el exilio es la marginación, el alejamiento forzoso del **centro**, el castigo de vivir al margen, en el extremo **periférico**), podríamos considerar la omisión de la ciudad como algo natural originado por los ingratos recuerdos que ella suscitaría: Montalvo sufrió prisión en el penal que honra la memoria de su constructor.

Otro de los textos rescatados del olvido por ese gestor de la cultura nacional, Hernán Rodríguez Castelo, es la novelita breve de Carlos Rodolfo Tobar Guarderas (1854-1920), su siempre fresco *Timoleón Coloma*. Esta grata novela, editada por primera vez en Lima en 1887 y en Barcelona al año siguiente, permaneció casi en el anonimato hasta que Rodríguez Castelo la incluyó en la Colección de Clásicos Ariel y luego por decisión del consejo editorial de El Conejo en Joyas Literarias.

El argumento es atractivo para lectores contemporáneos: gira en torno a las peripecias propias de los jóvenes estudiantes en su etapa formativa, la vida del

colegial Timoleón en el único internado de Quito, según sus propias palabras: “No sin harta sangre entraron, al cabo de algunos años, las primeras letras y me pasó mi padre, como interno, al único colegio de la capital de la República”<sup>6</sup>

Timoleón ha nacido y se ha criado en el campo, de allí su incomodidad para acoplarse a la vida comunitaria de un internado y su permanente añoranza por la vida familiar, por los amplios espacios, por lo verde del entorno:

No salíamos del encierro sino los primeros jueves de cada mes, día que lo pasábamos en nuestras casas, y los otros jueves, en formación y custodiados por un padre, íbamos por algunas horas a un campo de las afueras de la ciudad; ahí, a una palmada del cuidador, nos dispersábamos como un puñado de granos tirado al viento, o como los ganados al abrirles las puertas del corral donde estuvieron encerrados. (p. 53)

La ciudad en sí no posee atractivos para los jóvenes colegiales que prefieren espacios abiertos para sus correrías, pero también se evidencia el rechazo a la rigidez autoritaria y vertical de la educación —otra forma del poder— de la época. Quizá en el trasfondo textual subyace la dicotómica oposición **campo/ciudad**. Esta oposición es provocada por los conflictos sociales que se generaron a partir de las luchas por la independencia y que se manifestaron en pugnas internas por la captación del poder político. Al respecto nos parece pertinente anexar algunas reflexiones de José Luis Romero:

En el origen, Latinoamérica había sido un mundo de ciudades. Pero el campo emergió de pronto y anegó esas islas. El campo era el hogar más entrañable de la

---

<sup>6</sup> Carlos Ramiro Tobar, *Timoleón Coloma*, Quito, El Conejo, 1984, p. 34. Todas las citas se remiten a esta edición.

sociedad criolla y fue el foco del criollismo. La sociedad rural puso sobre el tablero su carta y reveló que en su seno no sólo se producía la riqueza que aseguraba la supervivencia de todos sino que también se amalgamaba esa población arraigada que podía hacer de cada ámbito colonial una nación independiente y de fisonomía definida.<sup>7</sup>

Esa actitud —rechazo a la ciudad, exaltación de la vida rural— ya la hemos visto en otros personajes: Eduardo de *La emancipada* es el más explícito. En la obra que nos ocupa, este sentimiento es compartido por todos los camaradas del forzado encierro de Timoleón.

Cuando Timoleón, después de detallar una a una sus travesuras juveniles, ha crecido y es todo un mocetón que ha sentado cabeza para los estudios, se gradúa de maestro. Su padre lo agasaja con un reloj y el permiso correspondiente para un paseo a caballo:

¡Gran caballo! ¡Qué triquitraque tan delicioso producían las herraduras bienhadadas en las silenciosas calles! Hubiera deseado sacar a empellones de sus camas, para asomarles a las ventanas, a todas las gentes que, por satisfacer el ridículo gusto de dormir, gusto de todo punto bestial, no me veían pasar en mi soberbio castaño. Luego estuvimos en el ejido, donde algo me disgustó la falta de empedrado que ensordecía el grato traquear de los herrajes.

Pero, en cambio, fui muníficamente compensado. A la izquierda, se me presentó la gran mole del Pichincha con la cabeza cubierta por jirones movedizos de niebla blanquecina; en las faldas, las maduras mieses, tendidas a trechos, semejaban ropas puestas a secar. (p. 84)

---

<sup>7</sup> José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo Veintiuno, 2ª ed. 1976, p. 176.



El parque de El ejido, donde tan a gusto se siente el protagonista, se sitúa, para 1880, en los extremos de la ciudad; hasta allí no había llegado el empedrado. Como dato curioso anotamos que, hasta antes del segundo mandato de García Moreno, la Plaza Grande servía como mercado y plaza de toros y tenía una fuente que proveía de agua para consumo popular y sus calles eran auténticos lodazales.

Timoleón observa las faldas del Pichincha cubiertas de trigales: esas serpenteantes laderas no se verán jamás, ahora son barrios populares que se encaraman hacia su cumbre. Notoria es también la predominancia del paisaje rural sobre el citadino en todos los textos de estos pioneros.

La obra, que consta de diecinueve capítulos de diversa extensión, incluye en el XVIII una carta enviada por uno de sus cofrades, Alvaro Crost, cuando Timoleón ha cumplido la mayoría de edad, veintiún años según la constitución vigente a la fecha, y se halla comprometido con Aurora, su amor juvenil. Por razones de estudio, Timoleón ya no habita en Quito. El encabezado es el siguiente:

“Quito, a 17 de octubre de 1882.

Sr. D. Timoleón Coloma.

Queridísimo y recordadísimo Timoleón:”

En esta carta se hace mención de sucesos de interés mutuo que ocurren en la capital: el destino de los amigos comunes, las expectativas propias de los amigos acerca del futuro, los recuerdos de travesuras compartidas, etc. La correspondencia, como elemento textual, es un recurso ampliamente empleado en la narrativa europea

y latinoamericana de la época. Lo prueba el hecho que dos autores nacionales, Miguel Riofrío y Carlos Tobar, lo utilicen y ambos en el desenlace de sus respectivas obras.

Predominan en los textos que anteceden la exaltación a los espacios rurales —y naturales— frente a los espacios habitados, citadinos, —y artificiales—, que refleja el agudo grado de tensión que se manifiesta en las relaciones entre **campo/ciudad**, entre **civilización/barbarie**. Como resultado, se evidencia la atracción que ejerce el campo ante la implícita repulsión que se manifiesta por la ciudad.

El siguiente texto literario que nos ocupará, manteniendo el orden cronológico, es una comedia estrenada con gran éxito en Quito el 11 de junio de 1892, por la Compañía Dalmau, *Receta para viajar*, obra de Francisco Aguirre Guarderas.<sup>8</sup> Es una comedia en cuatro actos y en verso que nos remite a esa típica imagen del Quito de fin de siglo.

El argumento gira en torno a dos típicas familias quiteñas del fin de siglo pasado: cada una, a su modo intenta demostrar que posee más pergaminos o rancia alcurnia frente a las otras. Una de ellas, la integrada por Don Colas y Doña Cipriana, carece de recursos aunque no de un infundado orgullo; tienen una hija, Clara, en edad apropiada para el casamiento. Doña Cipriana ha visto con agrado que un joven de familia distinguida y con recursos, Benito, se ha fijado en ella y se opone a los

---

<sup>8</sup> A pesar de los esfuerzos, no ha sido posible determinar con precisión los datos biográficos de este autor. Si consideramos que la 1ª edición de la obra: *Biblioteca Ecuatoriana Mínima, (La Colonia y la República: prosistas y narradores)* 1960, carecen de estos datos y que la siguiente —reproducción textual de la primera— también omite los datos.

reclamos amorosos de Diego, un muchacho de modestas condiciones sociales y económicas.

Los ambiciosos padres de Clara intentan convencerla de que Benito, hijo de Don Severo y Doña Teresa, es mucho mejor partido que el pobretón Diego. Después de despotricar contra todos los posibles empleos de Diego —abogado, médico, comerciante, militar, y por último, burócrata—, veamos la opinión que se tenía en aquella época de los empleados públicos:

**CLARA:** ¿Y si pudiera alcanzar  
del gobierno algún destino?  
**COLAS:** En ello no hay que pensar  
que es el mayor desatino  
que se puede imaginar;  
pues quien una vez mamó  
la leche del Presupuesto  
todo lo sabe indigesto  
a no ser lo que atrapó;  
porque una vez separado  
del destino, aunque se muera  
de tisis, de otra manera  
el vivir le está vedado,  
y llegada la ocasión,  
como suele suceder,  
la implacable variación  
no le deja qué comer.<sup>9</sup>

Opinión harto lapidaria para con la burocracia. Los padres de Clara intentan agradar a Benito y lo han invitado a una ostentosa cena en su hogar. La economía familiar es muy reducida y para ello se han endeudado con el despensero del barrio.

---

<sup>9</sup> Francisco Aguirre Guarderas, *Recetas para viajar*, en Teatro Ecuatoriano, Tomo 1, Clásicos Ariel, N° 17, p. 82. (todas las citas provienen de esta edición)

Uno de los típicos personajes de comedia es el infaltable comensal autoinvitado. Éste se llama Pascual, que, como se verá, se dedica a recorrer la ciudad de punta a punta intentado estar presente en todo acto público o privado. Acompañémosle:

**PASCUAL:** También estuve invitado  
a la fiesta de San Sixto  
y al convite estuve listo.  
Después hubo funerales  
también en La Compañía  
y dejar de ir no podía;  
y luego en San Agustín  
un fraile cantaba misa  
y tuve que irme de prisa  
saltando como arlequín.  
Esto no es todo; entretanto  
hoy en Santa Catalina  
debía tomar el manto  
una graciosa sobrina  
de un canónigo excelente,  
y no me pude negar,  
pero logré felizmente  
a muy buen tiempo llegar.  
Luego he visitado  
a muy buena gente  
al señor Obispo  
y aún al Presidente.  
(p. 106-107)

Los lugares que cita Pascual están todos ligados a las fiestas religiosas y al clero en general, muy acorde con la profunda religiosidad de la ciudad y sus habitantes. Recordemos que la fama de Quito radica en su arquitectura religiosa, desde los lejanos tiempos coloniales. La Condamine, en 1736, se admira de la profusión abigarrada de sus iglesias. El perímetro de su recorrido es muy corto y ubicado en el actual casco colonial. No deja de sorprender la mención de la iglesia de Santa Catalina en dos de los textos analizados.

Al contrario de los textos que anteceden, éste tiene muchas más referencias concretas a edificaciones públicas. Este hecho se podría entender por tratarse de una comedia que se destinaba a los habitantes de Quito, que, obviamente, se sentirían identificados con las acciones y el espacio descrito.

*Receta para viajar* es una obra destinada a un público determinado de antemano por el autor, —los habitantes de la ciudad— lo que nos permite justificar que los anteriores textos se concebían sin considerar al potencial lector, esto es, a un indeterminado destinatario. En esto, Juan Montalvo, cuando elabora sus dramas lo hace con la idea de que el mensaje llegue a cualquier lector castellano y no sólo a sus compatriotas. Aguirre Guarderas escribe para los habitantes de la ciudad de Quito. Allí radica la diferencia entre los dos textos teatrales comentados y la casi nula presencia de la ciudad en los textos montalvinos.

Otro de los datos que nos proporciona la entretenida obra es la exagerada afición a los productos extranjeros en desmedro de los de fabricación nacional. En la fracasada cena, se sirven, y hacen alarde de ello, solo conservas importadas:

**CIPRIANA:** Este salmón Don Benito  
 está, cual cosa extranjera;  
 porque digan lo que quiera  
 siempre es malo lo hecho en Quito.  
 Habría dado cualquier cosa  
 porque en aquesta ocasión  
 venda también Don Ramón  
 helados dentro de lata.  
 (Op. Cit. P.124)

El mismo Benito, (que pretende a toda costa viajar a París, chantajeando a sus padres haciéndoles creer que ama a Clara y que si no consienten en su boda se suicidará, o para olvidarla, que le envíen al extranjero. En esto consiste su *Receta para viajar*.) se queja de los productos nacionales:

**BENITO:** Mientras tú andas en las nubes  
 en cuestión de los querubes  
 y las hadas, me has tenido,  
 te aseguro, renegando  
 con esta mal hecha ropa  
 y este maldito calzado.  
 Yo quiero marchar a Europa  
 pero cuanto antes, Pascual.  
 (Op.Cit. p. 131)

Para la época en que fue escrita y estrenada esta obra —fines del siglo XIX— América latina, con materia prima barata y enorme población, se había insertado en la avidez comercial propiciada por Europa a partir de su desarrollo industrial y por tanto, habiendo apertura comercial, el mercado interno estaba saturado de productos europeos en competencia desleal para con la producción nacional. El consumo de productos importados era sinónimo de buen gusto entre las clases sociales altas o en las que simulaban serlo. Otra manera en que se manifiesta el poder que el **centro** ejerce sobre la **periferia**, entre países productores —europeos— que imponen el consumo a la periferia —Latinoamérica—.

Los tres textos que integran este capítulo —dos piezas teatrales y una novela costumbrista— se caracterizan por mantener una curiosa ambigüedad frente a la ciudad: Arturina, la protagonista de *La leprosa*, perteneciente a una acomodada familia capitalina es atraída a vivir en ella, se niega a abandonarla, ya sea por su condición de amorosa madre o por la comodidad a la que está acostumbrada y que solo en la ciudad puede hallar. En los restantes textos, Timoleón y Benito, cada uno por su parte, la rechazan: Timoleón, al que desarraigan del cálido y rural hogar materno para que cumpla con la educación reglamentaria; Benito, por seguir la

costumbre de sus iguales: radicarse en el extranjero, vivir en Europa, es su máxima aspiración. La ciudad como polo que atrae y que repugna.

### Capítulo III

#### La ciudad que estigmatiza

*Puede ser que los verdaderos protagonistas de la vida sean las ciudades: que éstas alguna vez descubran con desmayo que sus vastos cuerpos están integrados por millones de desechables y efímeras células: nosotros.*

**Luis Britto García**  
*La ciudad como escritura.*

En 1900 se edita una novela, bastante extensa en relación con las antecesoras, *Pacho Villamar*, casi desconocido texto de Roberto Andrade (1852-1938) que ocupará nuestro siguiente análisis.

La agitada vida de Roberto Andrade, un tercio de la cual transcurre en la clandestinidad, se puede sintetizar en dos palabras: su ineludible liberalismo. En su juventud recibe el inflamante contacto con la obra y el magnetismo personal de Juan Montalvo al que se adhiere y divulga. Su desprecio al despotismo y la tiranía lo impulsan a actuar en contra del régimen garciano, participando directamente en la planificación y ejecución de su muerte. Este acto lo marcó definitivamente y debió alejarse de la vida pública por 21 años. Su otro frenesí fue la interpretación histórica de nuestra patria a través de la ideología liberal, obra en siete tomos que se editaron en 1936, dos años antes de su muerte.



*Pacho Villamar*, que se estructura en catorce capítulos, es su única novela. En ella se registran algunos hechos de su experiencia personal. Se inicia como una típica novela romántica: los desvaríos amorosos de un joven estudiante de medicina — Francisco Villamar—, con la bella, aunque pérfida, Magdalena Ramírez, quien se casa con un amigo de éste por comodidad económica. Desterrado el esposo, Magdalena lo acepta como amante y tienen un hijo, Augusto, al que abandona a su suerte sin que Pacho pudiera remediar esa cruel y arbitraria decisión materna. Años más tarde encontrará a su hijo, joven ya, bajo otro nombre y como interno postulante del seminario de los jesuitas e intentará recuperarlo, pero la influencia religiosa y la educación clerical recibida, hará que Augusto rechace a su padre. Pacho morirá en el intento por reconquistar el amor filial y rescatar a su hijo del secuestro al que es sometido por los frailes que lo trasladan a la costa.

Esto en los catorce capítulos entre los que se intercalan una compleja trama de virulentas acusaciones en contra del totalitarismo abusivo de García Moreno y del clero jesuítico. De ello deviene la fama del texto al ser considerado por Benjamín Carrión como “novela polémica y política” y no solo eso, sino que considera al autor como “panfletario aún cuando hace novela o historia”<sup>13</sup>

Apartándonos un poco de esta polémica, es innegable que se trata de una obra de denuncia, que anticipa de alguna manera a ese gran hito que constituyó *A la costa*, publicada tres años después. Pero también es una novela que inserta a la ciudad, no como escenario estático sino como elemento que influye en el accionar de sus

---

<sup>13</sup> Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura, 1950, tomo 1, p. 354.

atormentados personajes-habitantes. Este es su mérito y eso es el motivo del presente análisis.

La novela arranca desde el primer largo párrafo con una imagen de Quito:

¡Invierno! Esta es la estación alegre en la silenciosa ciudad de los Scyris(sic): alegre, porque disculpa el ocio y, si en las calles disminuye el concurso, óyese en las casas pobres música lastimera y guitarresca, y los acaudalados echan carcajadas con más ruidos, arrellanados en sus sillones de damasco, envueltos en grandes capas y cubiertas las cabezas con gorro de terciopelo azul o carmesí, bordados de hilo de oro y con borlas. [...] El quiteño es bueno en todo, hasta en eso de contentarse con poco. ¿Qué importa que haya muchos pobres y que en invierno carezcan de sal y combustibles?<sup>14</sup>

De entrada se nos presenta una ciudad pasiva, adormecida por la lluvia y la indolencia de sus moradores, que, sin tintes intermedios, se dividen en dos: ricos y pobres; no obstante, la alegría se manifiesta en todos: con música “lastimera y guitarresca” en unos y con sonoras carcajadas en otros. Todos se contentan con poco, aletargados en su conformismo. Entre líneas se puede percibir a Quito como una ciudad caduca y gastada, en sus estructura física y en las costumbres de sus moradores, cuando, a vuelta de página, se nos proporciona la referencia temporal:

Noviembre de 1873 pasó tan lluvioso como cualquier otro noviembre. Desde 1863 hasta la fecha, no ha temblado reciamente la tierra en Quito, no han danzado sus viejos edificios, no se ha difundido el estupor en sus ámbitos: ahí estaban dichos edificios como ahora, serios y melancólicos como es todo enclaustrado. Las calles estaban llenas

---

<sup>14</sup> Roberto Andrade, *Pacho Villamar*, Quito-Guayaquil, Clásicos Ariel 54, s. f. p. 19 [todas las citas se remiten a esta edición, los subrayados son nuestros]

de piaras de borricos, de indias e indios cargados de yerbas y legumbres, de grupos de holgazanes y aldeanos, y los templos de sacerdotes y devotas. ( p. 20)

Quito como ciudad enclaustrada y añeja, en el sentido más despectivo posible, es la imagen inicial del texto. La referencia al año 1863 y a dicho terremoto es real: aquel año la ciudad casi fue desbastada por un terremoto que marcó y se mantuvo en el recuerdo de esa generación. Es posible que sea la inseguridad la causa para que Andrade recargue sus tintas pesimistas en esta descripción. Nótese el agudo escarnio que contiene la enumeración de seres que pueblan sus calles: borricos —que encabezan la serie— indios, holgazanes, aldeanos, sacerdotes y devotas —que la cierran.

Luego de esta visión general de la ciudad, Andrade nos describirá el sector particular en el que se desarrollará gran parte del conflicto. Nuestro protagonista reside en el barrio de San Marcos, ubicado en el centro oriente de la ciudad:

San Marcos no está en el centro, verdad es: callejuela es tortuosa, no está en ninguna de las entradas de Quito, y en ella no solían vivir los de copete, [por esa callejuela] no pasaban sino gente miserable: bolsiconas desgredadas; un viejecillo de ruin apariencia; pilluelos que iban silbando y se paraban si oían una tos; dos chullalevas con levitones largos y raídos, botas torcidas y viejas, sombreros que habían conocido muchas cabezas; un clérigo, en fin, de hábitos mugrientos. (p. 20)

Del esquema inicial —pobres y ricos— Andrade coloca a su protagonista entre los primeros y lo inserta en un barrio periférico de la ciudad, no en el centro porque allí solo habitan “los de copete”. Se percibe la división urbana: el centro para los detentores del poder económico y político, los arrabales para los que no lo poseen. La contradicción que se establece en este texto —y que se tornará más evidente en los

siguientes— se relaciona con los espacios habitados, entre **centro-periferia**. De alguna manera se reproduce en lo particular la imposición vigente a nivel macro: el **centro** civilizado —Europa— que detenta el poder cultural frente al **margen** —Sudamérica.

En este caso, el protagonista “afuereño” se ubica en los márgenes de la ciudad. El sórdido vecindario es también la galería por donde deambulan los desheredados de la fortuna, entre los que se cuentan los clérigos de “hábitos mugrientos” en la doble connotación del contexto.

Francisco Villamar —a quien sus amigos llamarán familiarmente como “Pacho”— es un joven que ha llegado desde afuera de la ciudad y como extraño a ella, se radicará en uno de sus extremos. Es el típico provinciano que ha llegado a la capital para estudiar medicina. El narrador testigo nos dará más detalles de su extracción social y sus costumbres:

Ambos estudiábamos materias diferentes en la Universidad de Santo Tomás de Quito: él medicina y yo jurisprudencia. Él era del sur: había residido algún tiempo en Quito; pero yo no le conocí sino al comienzo de aquel año escolar. Su familia era acomodada y numerosa: mas él permanecía solo: en Quito. Su habitación no era grande: componíase de dos estancias; una para dormir, con cama, lavabo y guardarropa; otra de estudio y tertulia, con mesa central y de arrimo, dos sofás y seis sillas. En la central había una lámpara y una calavera y en la de arrimo, tomos de Boscasa, de Química, algunas novelas y “El Cosmopolita” N° 4 a la rústica. (p. 22)

Comentario [MG1]:

La presencia de un texto de Montalvo, entre las pertenencias de Pacho no es fortuita sino que reafirma lo ya expresado en líneas anteriores: el protagonista se identifica con el autor, incluso en sus simpatías ideológicas y sus repudios mutuos al

régimen garciano. Páginas adelante se mencionará otro texto montalvino: *La dictadura perpetua*.

Junto a la casa que habita Pacho se ha instalado una nueva familia, la de Magdalena Gutiérrez, cuyo padre ha sido desterrado a Chile por oposición al férreo gobierno de García Moreno. El iluso Pacho se enamorará de ella. Comete la osadía de escribirle una carta de amor y exigirle respuesta inmediata. Acobardado por tan súbito impulso, busca refugio en el único sitio semejante a su lugar de origen: el parque de El Ejido. Esta actitud evasiva se repetirá más adelante, en otro parque, en La Alameda y otros sitios agrestes y solitarios: “En la actualidad a la Alameda concurre buen número de gente; pero en la época de Pacho Villamar, aquel paraje estaba casi desierto. No sabemos por qué a Pacho le gustaba oír ecos en la barranca del Machángara o trepar al Panecillo, donde se bañaba en brisas” (p.38) A Pacho —creemos— lo atraen los lugares que le recuerdan el sur provinciano y su descansada vida.

En la cita anterior, el narrador testigo reflexiona desde un presente de la escritura (1900) y evoca un tiempo anterior (1873) que es el tiempo de la aventura. Reflexiona acerca del aumento de paseantes a dicho parque, en los 17 años de intervalo. Esto nos da una pauta para creer que la ciudad ha crecido, dado el incremento de pobladores. Más adelante se inserta un dato sobre el crecimiento urbano, como veremos.

Tras el frustrado intento de mantener correspondencia con Magdalena, ella desaparece: se cambia de domicilio sin que Pacho pueda la ubicar. Seis meses más tarde le informan que vive “detrás de la muralla de la Merced”, zona de la ciudad en la que Villamar no tiene amigos. Este dato es curioso, pues el barrio de San Marcos, lugar en

que ambos se conocieron, dista muy poco de El Tejar, sitio concurrido para la época por sus conventos, la iglesia de la Merced y el cementerio. Si consideramos que Pacho estudia en la Universidad de Santo Tomas, que se ubicaba en la esquina noreste de la plaza de Santo Domingo, la ruta de desplazamiento del protagonista es bastante corta y poco acceso tenía a los sitios periféricos. Sin embargo, la zona descrita es muy reducida a ojos de un viandante actual; recordemos que del trazado original de la ciudad —unas veinte manzanas en total— muy poco había crecido en los largos siglos coloniales y apenas si se habían erigido edificios nuevos, como lo expresará el narrador páginas adelante.

A inicios del capítulo tercero nos encontramos con una imagen quiteña, emitida por una señora que ingresa a la ciudad desde el sur. Las expresiones son coloquiales e interesantes:

¡Ay mi Quito! —dice la señora reumática, si permanece en Ambato, por ejemplo, aunque el clima de Quito agrave su dolencia— De mi Quito al cielo, ni un paso. ¡María Santísima! y que no hay sino subir a una torre para remontarse a la corte celestial ¿Qué bonito es Quito, no? ¿Habrà otra tierra así? Quizá esto dependa de que desde Bogotá hasta Guayaquil no hay ciudad comparable con Quito, y de que, pocos viajeros los quiteños, no conocen ciudad más bella que la suya. Pero Pacho era pulcro y no le gustaban los malos olores... (p. 35)

Pero estas expresiones, que a primera vista parecieran galantes para con la ciudad, el narrador se encarga de desvirtuarlas, agregando en la parte final que los quiteños la juzgan bella porque no conocen otras y porque en ella radican olores ingratos. En la misma página nos dirá lo siguiente de la entrada sur de la ciudad:

Quien entra a Quito por primera vez en día sereno y despejado, tiene que sorprenderse del color y la diafanidad del firmamento; de la galanura de las colinas, algunas de ellas con quintas y bosquetes de eucaliptos; de la gracia de la ciudad construida sobre profundas barrancas, en cimas, en declivios, en hoyadas, lo que le da a las calles un aspecto vistoso, aunque son molestas para el tránsito, y formada por edificios que pregonan el esfuerzo de los primitivos españoles, o mejor dicho, el sufrimiento de los indios esclavos de aquellos, edificios de cal y canto, tan sólidos que han resistido a varios terremotos. También hay edificios de construcción moderna y elegante; pero extensa parte del área está ocupada por antiguos templos y conventos. Poca gente circula, y casi siempre en silencio, porque pocas son las faenas, aunque es general el ansia del trabajo. (p. 35)

En lo que respecta al malestar social, como efecto directo de la falta de fuentes de trabajo, parece pertinente incluir algunas observaciones iniciales del texto:

Raras son las poblaciones donde no siempre es estimado el provecho del trabajo. Pero la gente industrial, los artesanos, los cholos, forman un gremio muy interesante en la capital del Ecuador. Son pobres, pero comprenden que siendo ricos mejoraría su modo de vivir: por eso aspiran con fuerza a obtener mejor predicamento. Nótase en ellos sed de aprendizaje; mas, en razón de su pobreza e ignorancia, escollan en la menor dificultad. Hay ingenieros, mecánicos, exploradores, artistas, artesanos y artífices sin ciencia, porque ¿dónde han de hallar, por mucho que la busquen? Empiezan y ahí se quedan. Raros son, sin embargo, los que se entregan a vicios: la mayoría desaparece en el laberinto de una miseria sorda y silenciosa. (p. 19)

La novela, en su parte final, se complica en una serie de interminable de pérdidas y hallazgos, de destierros, regresos y conspiraciones, de acusaciones directas al gobierno conservador y despótico de García Moreno. Incluso el mismísimo Juan

Montalvo acude al rescate de Pacho en uno de sus lastimosos episodios. La historia concluye con el desafortunado encuentro con su hijo Augusto —ahora llamado Remigio Carrasco— quien, como seminarista a punto de tomar los hábitos, lo desconoce, lo rechaza y escupe, acepta abandonar la ciudad, con rumbo a Guayaquil, como única manera de evitar el asedio del no grato padre. Se dirime el asunto filial en un territorio alejado de la urbe. Se busca, como en otros textos, la redención o el desenlace del nudo narrativo en territorio neutral.

Pacho, quien ha sido declarado como sedicioso por el gobierno y tiene orden de captura, es reconocido y apresado en Babahoyo. Con grilletes lo trasladan al puerto principal. En una de las riveras del Guayas, de pie junto a un higuerón, es fusilado. Otro personaje literario, que surge inmediatamente después, Salvador Ramírez, también emigrará a la costa y allí encontrará la muerte.

En esta novela las representaciones de la ciudad son abundantes y en gran proporción se las registra con pesimismo, por decir lo menos. Si pretendiéramos justificar esa imagen de la ciudad, diríamos que Quito, para el perseguido autor de *Pacho Villamar*, es una ciudad poco grata: Quito como centro del poder férreo y tiránico que lo desterró y mantuvo alejado por largos años. Pero quizá los comentarios nefastos se extiendan hacia el estado de cosas de la república, de la sociedad en general y de los gobiernos conservadores en particular.

El texto que hemos manejado trae también, como anexo final, un glosario de términos —33 palabras— con la siguiente aclaración: “Nos da la presunción de creer que no todos nuestros lectores serán quiteños, y por eso damos los equivalentes de los



provincialismos en seguida:” (p. 142) Esta preocupación por el lenguaje literario, junto a la posibilidad de encontrar lectores fuera del ámbito local, es característica de la época y se manifiesta en el interés de nuestros escritores —acorde con las ideas que circulaban en la América latina de aquel tiempo— por participar en la creación de un lenguaje nacional.

En nuestra patria, el pionero Miguel Riofrío, en 1874, incursiona en el terreno lingüístico con una obra: *Correcciones de defectos del lenguaje, para uso de las escuelas primarias del Perú*,<sup>15</sup> justificándose el destino de su obra por hallarse laborando como maestro en la vecina república. El mismo Juan León Mera, al presentar su novela a la Real Academia, lo hace buscando el reconocimiento de ésta, intentando legitimar su voz literaria. Lo mismo ocurre con Montalvo y su exacerbado casticismo, que permite que se apodara “El Cervantes americano”.

Dentro de esta misma línea, otro autor preocupado por la corrección idiomática local, por el habla de los habitantes de la ciudad, de sus modismos lingüísticos diferenciadores, es Carlos Rodolfo Tobar, quien en 1898 escribe un *Diccionario de Quiteñismos* dentro de los Anales de la Universidad Central, además de algunas puntualizaciones idiomáticas: *Consultas al Diccionario de la lengua*, entregadas como aporte a las Memorias de la Academia Ecuatoriana, que apareció como texto independiente en 1900.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Miguel Riofrío, *La emancipada*, en el estudio introductorio de Fausto Aguirre, p. 25 se menciona, además, que dicha obra ha tenido dos ediciones: la 1ª en Lima, 1874 y la 2ª como parte de las Memorias de la Academia Ecuatoriana de la lengua, en 1971, en la que se ha suprimido la coma y “del Perú” de su título original.

<sup>16</sup> *Cuento ecuatoriano del siglo XIX* de Clásicos Ariel, 95, Guayaquil-Quito, s. f. El estudio introductorio es de Hernán Rodríguez Castelo, p. 126.

En todos los escritores citados se percibe ese intento por la construcción y corrección del lenguaje nacional desde lo local, que es acorde con la propuesta de Andrés Bello para integrar los territorios dispersos de América, para enfrentar al “bárbaro” caos regional. El temor del venezolano se manifiesta en la siguiente observación:

El mayor mal de todos, y el que, si no se ataja, va a privarnos de las inapreciables ventajas de un lenguaje común, es la avenida de neologismos de construcción que inunda y enturbia mucha parte de lo que se escribe en América, y alterando la estructura del idioma, tiende a convertirlo en una multitud de dialectos irregulares, licenciosos, bárbaros; embriones de idiomas futuros, que durante una larga elaboración reproducirían en América lo que fue la Europa en el tenebroso periodo de la corrupción del latín.<sup>17</sup>

Nuestros escritores de inicios republicanos se adscriben a la propuesta del gramático venezolano e intentan colaborar en la defensa del rígido y permanente “buen decir” escriturario, que se opone a la fluidez efímera de la oralidad “bárbara”. Esta es una versión remozada, acorde con las circunstancias temporales, de la dicotomía **civilización/barbarie** emplazada en el terreno de lo lingüístico.

Detrás de todo subyace el siempre vigente conflicto entre lengua culta y lengua popular, como rasgo que marca y diferencia a los detentores del poder y los que lo acatan, pero que también es un reflejo de la oposición **centro-periferia**.

---

<sup>17</sup> Andrés Bello, *El castellano en América*, dentro del Prólogo a su Gramática castellana, pp vii-viii. Citado por Julio Ramos en “Desencuentros de la modernidad” p. 48.

Aunque el manuscrito se hallaba terminado en 1900, Luis Adalberto Martínez Mera (Ambato, 1869-1909) publica en 1903, su obra consagratoria: *A la costa*. Tradicionalmente la crítica ha visto en esta obra el embrión del realismo ecuatoriano. El enfoque novelístico de Martínez es mejor elaborado que el de su antecesor, Roberto Andrade, quien apenas trasciende de la denuncia individual. La novela de Martínez, también salpicada de episodios autobiográficos, tiene la ventaja de la amplia perspectiva con la que maneja los elementos narrativos: actantes con volumen psicológico, escenarios reales y perfectamente delimitados y acordes con el accionar de su propuesta novelística; en fin, un marco referencial muy bien trabajado, que justifica el entusiasmo con que fue recibida la obra y que aún perdura.

El argumento arranca con los dolorosos recuerdos del Dr. Jacinto Ramírez, abogado y padre de familia, quien, con gesto sombrío en un soleado día, reconstruye introspectivamente el terremoto de Ibarra —de donde es nativo— que desbastó la ciudad, veintidós años antes, en 1868, y que marcó su destino: debió educarse con mucho sacrificio y optar por un modesto matrimonio con Camila Quiroz, mujer sencilla y poco cultivada, que le ha dado dos hijos: Salvador, el débil e introvertido primogénito de 21 años y ya ciudadano, que ha culminado sus estudios filosóficos y Mariana de veinte, “bulliciosa, enérgica y atrevida”.

El referente desde el que parte la introspección del Dr. Ramírez es real: un terremoto y a partir de ello, se nos narra el conflictivo presente: la precaria situación económica de su familia, (identificada con la ideología conservadora) y agudizada por el terremoto social que ha significado el ascenso de las clases medias en la república, arrastradas por las liberales huestes alfaristas. La trama novelesca se complica cuando irrumpe en la vida de la familia Ramírez la figura de Luciano Pérez, provinciano y robusto compañero de estudios de Salvador, quien manifiesta interés amoroso hacia Mariana, siendo rechazado por Doña Camila, acusándolo de ateo, de “chagra arribista”.

En los textos revisados para este trabajo —sobretudo en los dos anteriores— se evidencia la presencia del “chagra”, despectivo término que se aplica a aquellos inmigrantes o “afuereños” que no son aceptados por los nativos de la ciudad, orgullosos de su cuna. Entonces cabe anotar que, dentro del mismo espacio ciudadano, se juxtaponen dos tipos de habitantes: los quiteños y los que, habiendo nacido en otros

lares, se han radicado en la capital. También se debe enfatizar que, para inicios de siglo, los rasgos diferenciadores eran mucho más visibles: dialecto, vestuario, comportamiento social. Mientras más humilde era el inmigrante, más fácil era su reconocimiento y más cruel la segregación. La ciudad como entidad segregacionista: los “nuestros” y los de “afuera”.

Retornando a nuestra novela, a pesar de la oposición familiar, Mariana se entrega, sin ningún reparo ni condicionamiento, a Luciano. La muerte del padre, única fuente de recursos económicos, complica la situación, que de manera acelerada, concluye con el colapso familiar: la madre, embrutecida de fanatismo religioso; Salvador, sin recursos ni preparación para enfrentar la crudeza del mundo real; Mariana, seducida por Luciano, es prostituida por la celestina Rosaura y el sacerdote Justiniano. La vergüenza obliga a Salvador a huir de la ciudad, que tan solo recuerdos funestos le deparaban. La ciudad, en este contexto, es un espacio malévol, de perdición. Recordemos que el atormentado personaje de Juan León Mera, Domingo Orozco, busca su redención en las selvas orientales. El impotente Salvador la encontrará en otro espacio: la costa. Se repite lo que ya hemos visto: la ciudad como espacio de perdición, el campo como recurso de redención, de purificación.

La ciudad es vista de manera diferente por los distintos actantes de la novela. Así, el Dr. Ramírez, la evoca como el sitio que facilita sus estudios jurídicos —con la escasa pensión facilitada por un “cura, pariente lejano que vivía en un pueblo de la costa” a la muerte de su familia luego del terremoto— y la profesión que lo sustenta y permite fundar una familia. Desde su introspección inicial, la ciudad está cargada de símbolos religiosos, ligada a sus templos y conventos:

Quito era una ciudad absolutamente católica. Nadie, a lo menos muy pocos de sus habitantes, dejaba de oír misa diaria en los múltiples templos de que está adornada, los que apenas alcanzaban a contener la multitud de fieles. Todo el año había ya en una, ya en otra iglesia, ejercicios espirituales, o jubileos. Hombres y mujeres, niños y viejos, pertenecían a las cofradías y congregaciones, y era muy raro el ejemplo de que algún hombre de posición social dejara de practicar todos los preceptos religiosos señalados

prolijamente por los clérigos y frailes, porque luego le caía la tacha de masón y hereje, suficiente causa para despertar sospechas de la policía garciana.<sup>18</sup>

Como hemos visto, la misma crítica directa se evidencia en Roberto Andrade y de manera lateral, en otros textos que les anteceden. Luciano —que, como Pacho Villamar, es otro asiduo lector de Montalvo y simpatizante con las ideas liberales— es un “chagra provinciano” oriundo del Tungurahua, nacido en la hacienda paterna de “El Huaico”, que no se siente a gusto en Quito. Esa aversión por la vida citadina se manifiesta en el siguiente comentario del autor, a propósito de las exigencias educativas: “La ciudad misma, los petimetres que en ella abundan, [le eran] odiosos”; y, luego, con sus propias palabras: “Todo esto me carga... ¡Ajo!... y el día menos pensado me voy con la música a otra parte, por ejemplo, a sembrar papas, a ordeñar las vacas en el pegujal de mi padre” (p. 31-32). En esto Luciano es muy parecido a otro estudiante que ya hemos visto: Timoleón Coloma, que, extraído contra su voluntad del cálido hogar, es transplantado a la ciudad.

“La casa parecía desierta, casa grande y oscura como aún se ven muchas en Quito, como reliquias de principios del siglo pasado”. En un sitio como aquel, vetusto y frío, transcurren las infancias de los quiteños Salvador y Mariana. De Salvador, el narrador nos dice que, en su temprana juventud, había descubierto su afición por los espacios amplios y rurales: “Los paseos semanales a los alrededores pintorescos de la Capital, despertaron en él una nueva afición: la de la vida contemplativa en la soledad de los campos, en medio de goces ignorados y apenas presentidos en sus ensueños místicos” (p. 21-22).

El primer edificio que se menciona en la novela, (cap. VI, p. 34) como cabría esperarse, es una iglesia, la de La Compañía de Jesús, cuyos predicadores gozan de la aceptación de los fieles por su “talento innegable y conocimiento del mundo”. Los templos ejercen su autoridad, no solo desde su enorme imponentia arquitectónica, sino también a través de sus sonoros campanarios, que a cada momento se manifiestan auditivamente en la conciencia de los moradores quiteños. La misma Mariana, acosada por la culpa de su entrega a Luciano e indirectamente de la muerte de su padre, es

---

<sup>18</sup> Luis A. Martínez, *A la costa*, Bogotá, Círculo de lectores, 1984, p. 18. Todas las citas proceden de esta edición.

seducida por la labia de un predicador, el cura Justiniano en el convento de El Tejar, durante unos ejercicios espirituales. El Palacio de gobierno es la primera edificación no religiosa en aparecer en el relato, en el cap. IX, p. 65. La “corona y la tiara” coloniales se mantiene en vigencia a inicios del siglo XX.

Es oportuno insertar en esta parte del trabajo el concepto de “chagra” que ha sido el pretexto por el cual la familia Ramírez ha despreciado a Luciano. Se denomina así a los residentes de Quito no nacidos en la capital. Es un epíteto denigrante que se emplea como insulto a “los otros”, a los “de afuera”. La connotación que subyace es la jactancia del nativo ante “el otro”, que se manifiesta en el texto de Martínez, cuando dice que la oposición de los Ramírez “era parte de ese necio orgullo, de esa mentida buena sangre de que alardean muchas familias quiteñas” (p. 68) y que les hace despreciar a todos los que no tienen sus mismas características, pues ninguno de los Pérez “...vivió en Quito, ni fue bautizado en la Capilla Mayor, ni se educó en el Colegio de los Jesuitas; sino que vivieron en el campamento o cultivando la tierra, y recibieron las aguas del bautismo en la modesta iglesia de la capital de una provincia” (p. 69). Absurda posición adoptada por esta familia—y la de la mayoría de familias quiteñas de esa época— que no comprendían que la ciudad es la suma de todos sus miembros, sin importar en lo más mínimo su origen, que una ciudad se construye tanto por los nativos como con los valiosos aportes de la población rural inmigrante.

Los términos se han invertido: para el habitante urbano, lo despreciable es el campo y las labores rurales, que es, a todas luces, una prolongación de los caducos conceptos coloniales y castellanos de hidalguía, abolengo y alcurnia, que consideraban abominable todo trabajo manual. Como se comprende, es la misma oposición civilización/barbarie, que ya hemos analizado, ahora trasladada a los espacios habitados, a la convivencia urbana: campo/ciudad.

Pero veamos la visión de Luciano, que luego de tres años de separación forzada de su hogar, retorna a los suyos. Al día siguiente de su llegada, cuando abre la ventana y se regocija con el bucólico entorno: “Comparó ese hogar con otros que él había conocido en Quito, en lucha perpetua con la miseria, las preocupaciones diarias y los mentidos deberes sociales. Vio al obrero, al empleado de menor cuantía y al menestral, casi hambrientos, sacrificando en aras de la necesidad, los últimos restos del honor”

(cap. XV, p. 103). El contraste es diametralmente opuesto a los razonamientos de la familia Ramírez y ligado a la cosmovisión que poseen cada uno de los moradores de sus respectivos espacios de origen.

La segunda parte de la novela —que consta de 34 capítulos, de los cuales los 14 finales transcurren en el litoral— está destinada a la redención del protagonista. El argumento varía sustancialmente. Salvador, en su viaje hacia la costa, tiene un fugaz encuentro con Luciano, el triunfante liberal que viaja a Europa, en busca de la “civilización”. Mediante el abnegado trabajo agrícola y la solidaridad necesaria en un ámbito diferente al suyo por parte de sus paisanos, y el amor casi ingenuo de Consuelo, logra al fin su realización personal. En la hacienda “El Bejucal” encuentra, luego de mucho esfuerzo, la tan ansiada paz, que apenas podrá disfrutar, pues la muerte, en forma de fiebre amarilla, lo sorprenderá, en brazos de Luciano que retorna al país, perdonando a todos y mirando con nostalgia la cordillera andina y al Chimborazo.

El siguiente texto que nos ocupará, publicado en 1909, es *Novelitas Ecuatorianas* de Juan León Mera, colección de textos cortos, que, por su estructura, se los ha considerado mas bien cuentos. Esta recopilación consta de seis relatos: “*Entre dos tías y un tío*”, “*Porque soy cristiano*”, “*Un matrimonio inconveniente*”, los más extensos, con más de cincuenta páginas, “*Historieta*”, “*Un recuerdo y unos versos*”, “*Una mañana en los Andes*”, que son apenas esbozos brevísimos. De ellos, el que nos ocupará es el primero. Como característica común a todos estos, hemos encontrado el excesivo afán moralizante que impregna el autor a gran cantidad de estas páginas, además de un añejo catolicismo que torna un tanto cansina la lectura para lectores actuales.

El asunto tratado en “*Entre dos tías y un tío*” es bastante sencillo: Juanita, una huérfana próxima a cumplir la mayoría de edad, que ha quedado bajo la tutela de los famosos tíos del título y que administran la paupérrima pensión militar que ha legado su padre, acepta como enamorado a Antonio, joven honrado y trabajador, poseedor de un pequeño fundo a la salida de Ambato. Doña Tecla, la albacea, y el beodo Bonifacio, son los tíos del cuento que se oponen al posible matrimonio de la sobrina para así seguir medrando de la miserable pensión. Para predisponer la animadversión de la sobrina

encaprichada con Antonio, los tíos le achacan a éste, toda una retahíla de vicios y costumbres “non santas”, sin conseguir su objetivo.

En un paseo campestre —en el que se describe con edénicos trazos el paisaje regado por el río homónimo— los novios clandestinos planifican la manera de lograr su unión legal, pero sus confidencias son interceptadas por tío Bonifacio, quien alerta a tía Tecla de estos planes. El cónclave familiar decide alejar a la tozuda Juanita de la ciudad de Ambato y remitirla “**de castigo**” a Quito, a casa de Marta, otra de las famosas tías. Escuchemos los lastimosos argumentos de la tía Tecla, al revelar a la insubordinada sobrina, la sabia decisión:

[...] ¿conque ya vas a cumplir veintiún años para hacer lo que te de la gana? ¡Perra malagradecida! Por casarte con un mozo pordiosero y despreciable ¿quieres abandonar a la tía que te ha criado como si fuese tu madre, y te ha educado y te ha querido tanto? ¡Infame! ¡Infame! Pero eso sí; yo no soy quien soy; veremos quien puede más. *De aquí a Quito mañana mismo*; y como yo sepa que sigues con tus locuras, a un monasterio: allí, allí te mantendrás aunque sea de lega o de china; pero no serás mujer de un desnudo sin provecho.<sup>19</sup>

Lo medular del texto se encuentra en esta cita; es clara la alusión a la capital como sitio de castigo, de purificación de quien ha osado transgredir la autoridad familiar. La ciudad es vista y entendida como espacio de extrañamiento, de confinación y purga, ya sea como alejamiento del lugar natal y de la “perniciosa influencia”, en este caso, de su pretendiente o como claustro conventual, de los que la capital tiene en gran cantidad. En nuestro trabajo hemos visto que los personajes rurales, que son obligados a desplazarse a la ciudad, a la capital, sufren en el proceso de re-conocerse a sí mismos y de adaptación a la misma —sin aceptarla totalmente— y mantienen, como esperanza clave, el retorno al conocido espacio de origen.

El encargado de trasladar a la sobrina rebelde es el tío Bonifacio, quien mantiene el equilibrio sobre un caballo de alquiler, pese a los innumerables “besos” a su bota de licor. El trayecto de ida es tan breve que Mera lo despacha en apenas un párrafo. Para el

---

<sup>19</sup> Juan León Mera, *Novelitas Ecuatorianas*, Guayaquil-Quito, Ariel, s.f., estudio introductorio de Hernán Rodríguez Castelo. Todas las citas proceden de esta edición. Los subrayados son nuestros.



retorno gasta la mitad de sus sesenta y cinco páginas. La estancia de la apesadumbrada Juanita en Quito, según el autor, es “tristísima” y destina gran parte del día en acompañar a todos los servicios religiosos de su beata parienta. En una de las cortas caminatas a la iglesia de La Compañía, un militar la descubre, lanza un requiebro amoroso, las sigue para averiguar dónde vive y ofrece —pese a todos los exorcismos religiosos que la pobre tía Marta gasta en ahuyentar al galán— visitarla. Esto es causa suficiente para que la aterrada tía Marta exija, mediante carta urgente, el pronto regreso de la sobrina a su Ambato natal: “¡A Ambato, hija, a Ambato! Un soldado es peor que mil Antonios: es el mismo enemigo malo”. (p. 32)

Quito, como la encarnación del deseo y del mal, desde la perspectiva de la tía Marta. El retorno a su pequeña ciudad natal es visto como la salvación para la enamorada sobrina, que así mantiene la secreta esperanza del reencuentro con su amado Antonio. Se complica la situación cuando Juanita envía por su cuenta y sin que se entere su tía una misiva a su enamorado y le propone escapar del cerco del tío Bonifacio en el viaje de retorno. La carta, como cabe esperarse, es descubierta por el despierto tío, que avisado, procede a desviarse del camino principal y tomar uno alternativo y así burlar a los presuntos secuestradores.

La nota romántica se perfila en el desenlace: en la madrugada del día de su cumpleaños —la tan ansiada mayoría de edad— las turbulentas aguas de un río, se llevan el joven cuerpo de Juanita, ante la mirada ebria del tío que no acepta la muerte de su sobrina y se miente a sí mismo, que ha sido capturada por el vil Antonio.

El texto, a manera de subtítulo posee el epígrafe siguiente: “Costumbres y sucesos d antaño en nuestra tierra”. Y tiene una dedicatoria: “A mi querida prima Cornelia Martínez”. La estrategia narrativa es bastante singular: se inicia como una charla de sobremesa, en la que el narrador se dirige a un auditorio —entre el cual deberá encontrarse la prima de la dedicatoria, quien, aparentemente ha escrito algún cuentecillo, y el propósito del narrador es incentivarla a que siga escribiendo— en primera persona y cuenta los hechos. Al término de los sucesos relatados, retorna la voz narrativa y concluye el texto con la típica arenga moralista.

Dos novelas —ambas con evidentes rasgos realistas— y un cuento han estructurado el presente capítulo. La ciudad ha marcado a sus protagonistas, que, así estigmatizados, no tienen otro recurso que el éxodo, el abandono de ese espacio que les resulta ingrato. Esto es bastante evidente en *Pacho Villamar* quien debe ocultarse del cerco policial que le ha tendido el poder por oponérsele. En el caso de Salvador es la vergüenza la que obliga su migración a la costa. La impotente Juanita es castigada con el ostracismo familiar, enviándola a la capital, donde las “tentaciones” son mucho más permanentes. La ciudad los ha estigmatizado.

## Capítulo IV

### La ciudad que (se) fragmenta

*Así, la ciudad va invirtiendo sistemáticamente los  
signos que la constituyeron: sustituye la promesa  
de compañía por la de soledad, la de seguridad por  
temor, la de riqueza por miseria, la de belleza por  
mugre, la de lo sagrado por lo cotidiano, la de  
pureza por contaminación.*

***Luis Britto García***

*La ciudad como escritura.*

Habíamos dejado a la ciudad en 1909, cuando el país empezaba a modernizarse en virtud a los cambios sociales estructurados a partir de una visión liberal, encausada por el caudillo costeño don Eloy Alfaro. Esos cambios se traducen en una mayor participación de las clases medias en la dirección del estado, lo cual implica una mayor apertura en diversos ámbitos, en el que se destaca la educación laica, estatal y mixta, lo que permite que la labor literaria amplifique su radio de expositores. En otras palabras, la revolución liberal facilita que grandes segmentos de opinión, relegados en el antiguo régimen conservador, aportaran con nuevas ideas en el contexto cultural, remozándolo.

Los primeros textos literarios, que se habían construido a partir de la imitación de modelos europeos —tales como el romanticismo y el costumbrismo—, pierden vigencia y se intenta crear un nuevo paradigma, que nacionalizara nuestra incipiente

literatura. Esto se percibe una generación después de implementados los cambios liberales, desde mediados de la segunda década, pero con mayor énfasis desde 1930, cuando surge el realismo literario, quizá el momento más importante de nuestra narrativa.

Anticipándose a esta generación surge la figura iconoclasta de Pablo Palacio (¿1906?-1947), irreductible a clasificaciones, por su particular visión del mundo, que empata con el vanguardismo literario, por anticipar tendencias literarias, —novela urbana, énfasis psicológico— que inquietarían después, en el contexto nacional.

Para 1927 Pablo Palacio publica dos de sus obras fundamentales: en enero de ese año, *Un hombre muerto a puntapiés* y *Débora*, en octubre; ambas recopilan textos de diversa extensión y que provocaron —indistintamente— asombro o incompreensión entre sus contemporáneos. Para nuestra tarea, es ésta última la que nos ocupará.

*Débora* —tanto como su antecesora— se aparta diametralmente del canon que establecerán sus contemporáneos, quienes lo fustigan, acusándolo de negar al *realismo social*, de no participar, mediante la literatura, en la construcción de una sociedad sin clases. Joaquín Gallegos Lara (1909-1947), integrante del grupo de Guayaquil, será uno de sus más famosos críticos. Palacio se defenderá argumentando que: “hay dos literaturas[...] una de lucha, de combate, y otra que puede ser simplemente expositiva. [...] y es este último punto de vista el que me corresponde: el descrédito de las realidades presentes, [...] porque esto es justamente lo que quería: invitar al asco de nuestra verdad actual”<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Pablo Palacio, *Obras completas de Pablo Palacio*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964, p. 77-78.

Palacio desnuda a esa *otra* realidad, la más cercana al ser humano, a aquella realidad cotidiana, que, por simple, sencilla y sin valores preestablecidos, no la percibimos y si lo hacemos, la sensación de absurdo nos envuelve inmediatamente, porque el mundo que nos entrega el autor está impregnado de distorsión, de ironía, de contrastes.

En este texto en especial, los críticos han exaltado, entre sus méritos, toda una teoría de la novela: en ella no existen los parámetros convencionales que permitan catalogarla como tal: es una antinovela que se va produciendo en el instante mismo de la lectura y que desnuda la fábula, los resortes internos que la producen.

Un solitario, anónimo y poco complicado “Teniente” —prototipo del antihéroe— es arrojado al mundo de la ficción y conforme se desarrolla el relato, se va configurando la personalidad —a veces incongruente— que el autor arbitra. No existe argumento convencional: apenas fragmentos de vivencias, trozos de una intensa actividad mental, que origina el desplazamiento, sin rumbo determinado, del Teniente por una topografía irregular, de un Quito extraño. La imagen difusa de una mujer ideal —Débora— le acompañará en este peregrinar.

El tiempo y el espacio del relato apenas están esbozados: se trata de un domingo cualquiera en las calles de Quito. La ciudad surge en varias oportunidades dentro del texto, la primera y la más extensa, por la necesidad de darle un “hogar” en el que el

Teniente “viviera a la barata y al zaguán”. Es entonces cuando aparece “al través de la vida mental bullente, desordenada, paradójica” el barrio de San Marcos.<sup>21</sup>

San Marcos, tradicional barrio quiteño mencionado en otras obras analizadas en el presente trabajo, para este autor “se estira” de “puntillas” sobre la ciudad: sus “rugosidades” semejan a “un cuero tendido a secar”, su calle estrecha es un “nervio céntrico”.

La metáfora es clara: se la asocia a un cuerpo en actitud de ascenso. A final de esa calle se perfila la ciudad:

San Juan

La Chilena

San Blas

en el que el recurso tipográfico –propio del vanguardismo al que se adscribe– acentúa la idea piramidal en la configuración de la urbe, vista desde su base, ubicada en sur: el norte es San Juan, el occidente es La Chilena y San Blas sería el oriente. Enfatiza Palacio en las murallas que rodean a los numerosos conventos quiteños y los símbolos religiosos incrustados en ellos: la Cruz Verde, en la muralla que rodea al convento de los franciscanos, las esquinas de las Almas y de la Virgen, de la Virgen de la Loma Chica, el Señor de la Pasión, que se encuentra en la iglesia del Carmen Bajo y “muchos otros que se me olvidan”( p.24).

La siguiente ocasión en que aparece la ciudad (luego del desdoblamiento del “Teniente” original en el “Teniente B” y su lance amoroso, anticipo del episodio penúltimo “Tentativa de seducción” ), en ese errático deambular, es La Ronda, otra calle

---

<sup>21</sup> Pablo Palacio, *Débora y Un hombre muerto a puntapiés*, Quito, El Conejo, 1985, p. 23 [Todas las citas provienen de esta edición].

estrecha y célebre en el contexto urbano tradicional. El puente que se menciona, que continúa la actual calle Venezuela, es el llamado “de los gallinazos”. Si lo anterior es correcto, “El Relleno” del que habla Palacio sería el de la quebrada de Jerusalén, que, para la época en que se escribe el texto, era el depósito oficial de las basuras de la ciudad—en la actualidad es la avenida 24 de mayo y debajo de ella se ha construido el viaducto. Entonces se puede entender la diatriba en contra de los “gemebundos”, amantes de la tradición y contrarios a “El Relleno” modernizador que “nos roban lo característico de la ciudad” y los revolucionarios “neo-gembundos” que apoyan la **novedad modernizadora**. Como de costumbre, el heterodoxo Palacio, más allá del bien y del mal, se divierte con ellos: “Oh, qué gloria, todos se enseñan los dientes”(p.31).

El fragmento que hemos comentado permite la ampliación de la dicotomía **centro-periferia** hasta ubicarla en términos de **tradición-progreso**: los “gemebundos” anclados en la tradición, en el pasado y los “neo-gembundos” que apoyan la novedad y los cambios, que auguran un futuro.

Cuando ha caído la noche nos presenta otro segmento de la ciudad: El Placer y los hombres de ojos brillantes. Palacio aprovecha inteligentemente el contraste en las imágenes: la luz, pobre y escasa, semejantes a “cuchilladas” de las miserables viviendas de ese barrio, y las abundantes sombras nocturnas. En el texto este barrio popular está ligado al “placer” masculino, al brillo lascivo de sus ojos, contrapuestos a la oscuridad y miseria de sus calles tortuosas y ascendentes. El alcohol, el viento y las risas ebrias complementan esta imagen urbana. El autor compara el brillo de los ojos masculinos al de “un búho negro con ojos de cristal amarillo claro” e inmediatamente los identifica

“como burros [que] cuelgan el belfo a la hierba del amor en espera del momento de la descarga del deseo”. (p. 37-38)

Los “Barrios bajos” y su hipócrita tolerancia se han instalado en el recuerdo del Teniente, poco antes de iniciar su retorno al hogar: Pereira 57 (al zaguán), cuando “en la ciudad han dejado de pensar sesenta mil hombres”, cuando inmóviles, “se ha hecho la tiniebla subjetiva”, apenas le queda al protagonista la espera de la mujer, “que existe y que no sabemos dónde está”. (p. 41) “Débora está demasiado lejos y por eso es una magnolia”.

Para explicarnos esa fragmentaria visión urbana que Palacio construye, debemos partir de un hecho verificable: en sus iniciales textos, incluido *Un hombre muerto a puntapiés*, el entorno físico está ausente, el espacio no cuenta para la elaboración de sus relatos, casi todos centrados en destacar la anormalidad de sus creaciones ficcionales, en su atroz mundo subjetivo.

Es con *Débora* cuando la descripción espacial, lo exterior, se convierte en un descubrimiento para Palacio, a través de la mirada casi pueril del Teniente. De allí que su errático deambular nos recuerda los primeros pasos infantiles, el asombro con el que un niño nombra, describe su mundo inmediato. El proceso literario de Palacio, semejante al desarrollo de la conciencia humana, seguirá con sus textos posteriores: en *Vida del ahorcado* (1932) se extenderá hasta incluir aspectos de la realidad externa, tales como lo social y político de su época, que coincide con su abandono de la creación literaria y su inmersión a la vida profesional como abogado, profesor universitario y militante político.



Dentro de este proceso de “ampliación de conciencia” desde su “yo” interno, desde su propia subjetividad, se podría argumentar que la socialización es una fase que indica la madurez del individuo. Esto también nos ayudaría a comprender el por qué de la pugna con sus contemporáneos: los *realistas sociales*, pretendían ser solidarios con sus semejantes, se alejaban de esas “pequeñas verdades” subjetivas y solamente reconocían a aquellas “grandes verdades”, objetivas y sociales. En otros términos, los realistas relegaban sus problemas, íntimos y personales, para recrear literariamente, los grandes y graves problemas sociales de la época. Pablo Palacio, por el contrario, parte de su fuero interno y se expande, a medida de su desarrollo psicológico, hacia el reconocimiento del “otro”.

Entonces, la ciudad para Pablo Palacio es un reconocerse a sí mismo en el espacio que habitan los demás. Ha dejado la soledad del “yo” para reconocerse como uno más de los que pueblan la ciudad.

Humberto Salvador, (1909-1982) contemporáneo de Palacio, comparte con el anterior texto muchas similitudes: Salvador se rodea de personajes para disminuir la soledad que la ciudad le impone. Escritor prolífico, su abundante obra ha corrido la misma suerte que su autor: el sistemático olvido. Las pocas y contradictorias bibliografías que circulan le atribuyen alrededor de treinta obras. Ellas abarcan desde lo literario: poesía, teatro, novelas, hasta los tratados científicos. Se dice que su carácter un tanto hosco y alejado de los cenáculos literarios, ha impedido que se conozca datos de su vida, tanto que, equivocadamente se le asigna a Quito como su ciudad natal. Salvador nació en Guayaquil y la prematura muerte de sus padres le obligan a radicarse con unos tíos en la capital. En ella se educará y publicará la casi totalidad de sus escritos. La ciudad que lo adoptara está presente en su obra literaria.

La novela que nos ocupará, escrita en 1929 y publicada al año siguiente es *En la ciudad he perdido una novela*<sup>22</sup>, relato extenso y de corte vanguardista que sorprendió a la crítica nacional, alcanzando algún efímero reconocimiento. La novela está dividida en tres partes asimétricas: “Personajes”, la primera, tiene 92 páginas y abarca más de la mitad; la segunda, “Subpersonajes”, 50 páginas y “Novela”, la última, con apenas cinco. Los episodios, que están separados por asteriscos, de diversa extensión, suman 122 segmentos.

No deja de sorprender que esta novela, publicada tres años después que los textos de Pablo Palacio, tengan muchas coincidencias —que las iremos señalando—, la más evidente de ellas se vincula al hecho de que ambos autores emplean sus textos de ficción literaria para exponer sus personales puntos de vista acerca de la creación estética, casi una particular “teoría de la novela”.

De lectura ardua, puesto que no se pretende desarrollar argumento alguno, sino que el texto nos presenta los sentimientos particulares del autor-narrador-personaje y la discusión permanente con sus personajes para producir una trama atractiva, y en la que percibimos similares estrategias a las empleadas en la famosa *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno o a la búsqueda de un autor por parte de seis personajes pirandelianos.

Esta novela está atravesada permanentemente por la ciudad que surge de manera explícita en cuatro oportunidades —tres de ellas (con desplazamiento del narrador) en la primera parte y una (casi una enumeración de cualidades) en la segunda— e implícitamente a lo largo de todo el relato. La ciudad no solo es un personaje, sino que los crea y es la permanente sugeridora de argumentos, según confiesa el autor-narrador-personaje:

En mi ciudad andina pueden encontrarse argumentos de toda clase, para todos los gustos, que satisfaga todas las doctrinas.

Cada barrio simboliza una tendencia. Tiene motivos y personajes propios para hacer triunfar su norma estética. (Ob. cit. p. 219)

o este otro, mucho más determinante:

---

<sup>22</sup> Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Libresa, Antares, 1993. [Todas las

Mi vida es un argumento que en su origen despreciaron los personajes.  
 Debo buscar otro. ¿Dónde? No lo sé.  
 Tal vez mi ciudad pueda regalarme uno, como me regaló personajes. Mi ciudad buena,  
 Romántica, con fragancia colonial y calles del siglo XX. (Ob. cit. p. 218)

Unas páginas adelante:

Cada casa puede sugerir un motivo. [...] Salir a la ciudad en busca de argumentos, es como querer el amor de todas las mujeres. El argumento hay que vivirlo, comprenderlo en sus detalles, hacerlo propio en su complejidad. [...] Veo en mi ciudad fragmentos de novela, capítulos que cruzan las calles en forma humana. (Ob. cit. p. 220)

Está claro que para el autor la vida real y la ficción literaria no tienen límites precisos, pues mutuamente se vinculan, se extrapolan, se insertan. El texto, —que emplea muchos de los recursos tipográficos propios del vanguardismo: uso de tipos gráficos más grandes, cuadros, círculos triángulos, cuadros contables [uno semejante emplea el Teniente al planificar sus gastos, en *Débora*], enormes signos de interrogación, guiones teatrales, etc.—, se desarrolla en torno a la búsqueda de personajes para la elaboración de una novela, de “su” novela, que le permitirá el reconocimiento de sus contemporáneos:

La novela se escribirá algún día. Tal vez no lejano. Se editará. Será un libro pulcro y elegante. Veré mi nombre en su carátula. Los periódicos hablarán de la nueva producción. Las revistas la consagrarán juicios sabios. Acaso alguna publique mi retrato. No, ¡esto no!, porque echaría todo a perder. Debo confesar que soy feo, pero íntimamente, para que nadie oiga mi declaración. Conseguiré una lista de direcciones célebres, para que mi libro vaya al exterior. Se lo comentará. *Dejaré de ser un hombre anónimo y oscuro, para ocupar una pequeña situación literaria.* (p. 139-40. Subrayado nuestro)

Esta es la íntima motivación de nuestro autor-narrador-personaje. Una aspiración del todo humana y que la alcanzaría de manera parcial. Entre los más destacados personajes figuran Victoria, que encarna a una joven y rica heredera, prototipo de la mujer ideal, de la musa inspiradora, sinónimo de belleza y de arte, en torno a la cual se suscitan todas las reflexiones del narrador, que pretende crear la novela para merecer su amor.

Cuando ha ideado varios personajes (principales: Victoria, Carlos, Fina, Jorge, que es un alter-ego del autor, Alberto Villacrés, “X”, Teresa, “Él”, “Ella”.) y subpersonajes (secundarios: Manuel, Matilde, Lucía y sus tres hijos, un obrero ciego, un zapato de mujer, “el amigo”, etc.) se barajan varias alternativas argumentales, ninguna de las cuales satisface al autor-narrador-personaje, ni a sus ficticios acompañantes, por considerarlas cursis, románticas, folletinescas o vulgares. Para este entonces, la novela se “ha escrito sola”.

A través de los personajes –que aparecen y desaparecen o cambian de nombre y de características- y de los embriones argumentales, la sociedad ha sido radiografiada: desde la aristocracia quiteña, con su pompa y ostentación, hasta sus sórdidos miembros, con sus miserias diarias. Victoria, personaje de la alta sociedad quiteña, los mira de la manera siguiente:

Victoria cree que únicamente en los salones se encuentra refinamiento, inteligencia, cultura...

La “gente baja” se parece a los animales. El “pueblo”, -despreciativamente-, solo merece ser oprimido. En él se encuentra suciedad, ignorancia, maldad...

Hay que condenarlo a fabricar muebles y remendar zapatos. A todos .los trabajos inferiores, porque para ellos nacieron estos hombres.

¡Victoria, pobrecilla! Ella no comprenderá nunca por qué “esa gente vulgar” que mira con desdén, es el nervio de la Humanidad; por qué los cerebros geniales, los corazones puros y las bellezas ingenuas, se encuentran en los hogares humildes. (p. 163)

La ciudad no solo rellena los intersticios, sino que el desplazamiento del narrador sobre ella es el que origina sus apuntes y observaciones. La ciudad, para fines de la década del 30, conocía de algunos avances técnicos: por sus calles, algunas ya pavimentadas, circulan numerosos automóviles, sinónimos de lujo y poder económico; el alumbrado eléctrico permite que sus moradores extiendan sus horas de diversión, en clubes, cafés, teatros y cines.

El cine, una de las novedades de la época, es uno de los ejes temáticos del texto, en su crítica se revela al Humberto Salvador cinéfilo, acucioso observador de la pálida pantalla. Una estrella de cine es uno de sus asesores en la creación de argumentos. Entre

otros, se mencionan los cines más populares: el “Royal Edén”, el “Variedades”, el “Puerta del sol”, el “Popular” (todos ellos contruidos en 1914 por un mismo empresario). El autor, en algunos segmentos nos presenta técnicas cinematográficas, aprovechando la irregular topografía de la urbe, en las que se destaca el juego de contrastes entre sombra y luz, entre otros.

Otro elemento que atraviesa el texto es la música y el baile. Humberto Salvador hace gala de conocimientos sobre música clásica —no es fortuito que el texto se abra con una partitura musical y que de paso sea un recurso vanguardista— y los bailes de moda de su tiempo: el tango viril, el fox-trot desenfadado, son reiteradamente mencionados; el one-step, el vals, el jazz, el charleston, el minuet, que lo bailaban los jóvenes adinerados en los “cocktail bailables” dominicales en el “Hotel Savoy”.

Hasta este punto hemos intentado trasmitir la presencia implícita de la ciudad dentro del texto, ahora vamos a detallar los desplazamientos urbanos explícitos, sumamente descriptivos e interesantes, que efectúa el narrador-personaje-autor. Hemos mencionado cuatro momentos claves. Veámoslos:

**Primera salida:** (pp. 91-98) El pretexto es localizar a Victoria, que, según se nos cuenta, vive en “El Tejar”, tradicional barrio quiteño ubicado en el centro occidental de la ciudad. Desde un punto desconocido —que luego precisaremos, porque es reiterativo en cada uno de sus tres desplazamientos— se dirige en dirección a las montañas occidentales, a las faldas del Pichincha.

Sus calles empedradas y “bárbaras”, se oponen al “civilizado” asfalto del centro por donde circulan autos y tranvías y el progreso, es uno de los pocos reductos en los que se respiran las leyendas de la ciudad colonial. De alguna manera se vinculan **pasado y presente** en esta oposición. “‘El Tejar’ es un barrio de piedras. Cada piedra guarda una leyenda” [...] “Las piedras de ‘El Tejar’ vieron pasar **otro tiempo** a las brujas” (p. 91 subrayado nuestro). Asocia a estas piedras, sólidas, recias y antiguas, con los indígenas que pueblan su periferia: “Son humanas, profundamente humanas. Más humanas que muchos hombres. Los siglos, que pasaron revolcándose viciosos sobre ellas como ‘cholos’ borrachos, crearon en sus entrañas el dolor de comprender que nacieron para el trabajo, el dolor y el hambre”(p.92).

Se percibe a la ciudad no como un todo compacto e integrado, sino como una partición, como una fragmentación en la que se manifiestan elementos que se oponen entre sí: pasado y presente, tradición y progreso, centro y periferia.

Después de observar sus calles empedradas, el narrador, que avanza en dirección occidental, se detiene en la quebrada y puente de El Tejar, quebrada y puente que ya no existen, pues el relleno civilizador los erradicaron para siempre. Dos leyendas intercala para perpetuar el recuerdo: la de “El farolito” que iluminaba al puente y la de “La viuda” que lo cruzaba.

Se percibe un hálito de nostalgia en las siguientes anotaciones del narrador:

La quebrada fue durante muchos siglos la madriguera de los duendes. En ella se confundieron los pálidos espíritus cristianos con las almas rojas de los incas, descendientes legítimos del sol. Diablos y vírgenes, ascetas y emperadores, hicieron su palacio de jaspe en el abismo sin fondo de la quebrada. La quebrada, durante la colonia y la vida libre, fue alcoba de corazones transparentes, que refinaron las caricias prohibidas.

Pero cuando nació el siglo XX, se introdujo en “El Tejar” como un apache la luz eléctrica y asesinó a todos los fantasmas.(p .94)

Es clara la posición asumida por el autor frente a lo que se denomina “progreso”, cuando este no respeta ni protege al pasado de la ciudad. Cruzando el puente se localiza la iglesia de El Tejar, donde “la ciudad corre” “para en sus aguas tomar el baño de la mañana” y detrás de ésta, el cementerio, donde reposan “los espíritus de los fantasmas alevosamente asesinados por la luz eléctrica”. Hasta aquí, el narrador ha mantenido una misma dirección y el recorrido lo ha efectuado a pie. Hasta aquí llega esta primera salida.

**Segunda salida:** (p.130-134) Ha surgido un nuevo personaje femenino, contrapartida y complemento de Victoria: Josefina, “belleza morena”, a la que el narrador denominará simplemente como Fina. El motivo femenino se repite en este segundo desplazamiento. “Josefina vive lejos de la ciudad”, para atravesarla se alquilará

un automóvil. El recorrido se inicia en El Tejar, en el mismo punto de partida anterior, presumiblemente a la altura de la actual calle Cuenca. Es interesante la ruta seguida:

Desciende el auto por la carrera “Mejía”, toma luego la “Guayaquil”, atraviesa la plaza de “El Teatro”, en cuyo pavimento se despedazan las comedias de la vida: el cine “Variedades”, frívolamente vestido, coquetea con una muchacha, [...] el “Sucre”, es un gran señor de mascarada, que cree haber aprisionado al arte entre sus bambalinas. (p.130)

Atrás han quedado las piedras, el **pasado** y las leyendas. Adelante están el pavimento, el tranvía, los teatros, el arte, la civilización, el **futuro**. La trama de “La navaja”, otro cuento de Salvador, se desarrolla en la Plaza del Teatro. Luego de ello, el “normal de señoritas” y aparece San Blas “como una romántica flor de la colonia, [que] envía la fragancia de una plegaria”, en donde que “la plaza [es como] un cromo impresionista, que abofetea con su ejecución descarnadamente humana”. El recorrido continúa en La Alameda, “último jardín galante” y, ya en los confines de la urbe, casi en la zona rural, aparece El Ejido, al que calificará como reducto del naturalismo. La trayectoria ha sido paralela al del tranvía. Fina vive en el extremo norte de la urbe, poco antes del hipódromo, en la vía Guápulo. El narrador nos indica que Fina es una muchacha elegante y rica, que ocupa un “chalet” con jardines semejantes a “lienzos impresionistas”.

Surge una inquietud: se ha creído siempre que el intenso desarrollo urbanístico de la ciudad hacia el norte es un fenómeno que se inicia en la década de 1970, ligado al despegue de la industria petrolera, pero este texto nos demuestra que esa tendencia social ya se producía cuarenta años antes. La partición de la ciudad es un hecho visible en el fragmento comentado.

**Tercera salida:** (pp. 141-145) Esta vez, el motivo de su salida es la búsqueda de otros personajes, entre los que se destacará Matilde, mujer que simboliza la abnegación, la ternura. Lo realizará a pie y partirá desde el mismo sitio anterior: desde la calle Mejía, con dirección sur, avanzando por la actual calle Cuenca hasta llegar al Panecillo. Lo confirma el hecho de mencionar como primer monumento de su recorrido el templo de La Merced, que se ufana de poseer la campana “más grande de la noble ciudad de

Quito” que hace “estremecer las cenizas de los emperadores indios”. Se describe la pila —ahora inexistente— de su plazoleta, en cuyas aguas “están ahorcadas las avemarías”.

Menciona luego al edificio de “La Policía” refiriéndose a la Comandancia General de la calle Mideros, que hasta no hace mucho funcionaba aún en ese sitio. Se detiene en la Plaza de San Francisco y en su templo, “oratorio entrañable de los cruzados andantes”, en su portería y su negocio de cirios. De manera similar a la primera salida, el narrador aprovecha la ocasión y nos refiere dos leyendas: la primera, en torno al tiempo y costo que significó la construcción del templo para la corona española; la segunda, relacionada con la escultura del Cristo de la agonía, tallada por Miguel de Santiago.

Siempre manteniendo la misma dirección, el narrador se encuentra con el mercado de Santa Clara antiguo, denominado así por la contigüidad con el convento del mismo nombre. La siguiente descripción confirma la destreza de Humberto Salvador para transmitir, con pocos trazos, lo esencial de un entorno:

...Una bulla loca, como si los demonios anduvieran sueltos: “La Plaza del Mercado”.

Orgía retorcida de indios, cholos y cocineras, que beben a sorbos el escándalo.

Los ponchos son prismas para descomponer la Luz. Los canastos revientan de indigestión por el fantástico banquete. Las monedas se dividen hasta lo inverosímil. Granos y verduras quisieran huir de los estantes, para consolar con su alegría a los hambrientos. La carne degollada destila sangre saturada de espasmos, como si brotara de un corazón.

Los mendigos estilizan la elegancia de sus harapos, alargando sus manos descarnadas para recibir el pan, que con refinada crueldad no se les quiere dar.

...Y los perros, ansiosos de carne y amor como los hombres, arrojan en sus ladridos retazos macabros de sus pulmones.

Unicamente las frutas son trozos de alegría, ofreciendo galanas su carne, jugosa y dulce como labios de mujer. (p. 143-44)

Oraciones breves pero coloridas e impregnadas de lirismo. Lo esencial ha sido dicho casi sin esfuerzo. Continúa hasta llegar a “La Avenida” que no es otra que la 24 de mayo, por la que desciende en dirección oriental, constatando la presencia de la Capilla del Robo y sintetizando su leyenda. De la fama que tiene esta avenida en lo pertinente al comercio carnal, nos dice:



En equívocos rincones se hunden los departamentos fatídicos, que en la noche venden estremecimientos envenenados. Los “chalets”, son grutas en cuyos rincones los salones abrazan sonriendo cuerpos bellos. [...] (Cúidese de raptar a las mujeres que resplandecen en “La Avenida”, porque le pueden levantar un busto de piedra.) (p.144)

En su recorrido menciona al cine Puerta del Sol, desaparecido no hace mucho. Avanza hasta el antiguo Hospicio, “ultimo reducto de la genialidad” que se encuentra en las faldas del Panecillo:

“El Panecillo”, coquetón y alegre, es un seno de mujer. Su nombre va unido al de los Emperadores Indios. En los clásicos siglos de la aristocracia roja, fue tabernáculo del sol, dios comunista. Las vírgenes ante aquél se inclinaron y por eso hasta ahora sus prados son alfombras para sacrificar mujeres y sus rincones alcobas fugaces del amor. Sembrado de fincas, en su corazón palpitan mil corazones y en su boca tiembla la Belleza quiteña, con lejana gitanería.  
Si la colina pudiera espiritualizar el querer con su elegancia... (p. 145)

La cita anterior, poética como en muchos momentos del texto, se caracteriza por incluir una bella metáfora: la ciudad como mujer. Esta semejanza humaniza a la urbe, disminuyendo la carga de negatividad que, en ciertos pasajes, ha dejado traslucir.

En estas tres salidas, el autor ha recorrido físicamente la ciudad. La ultima mención es de tipo reflexivo: simplemente enumera barrios quiteños y le atribuye características estéticas y tendencias literarias en boga para aquel entonces. La última salida se ubica en la segunda parte de su texto y está marcada por una actitud de quietismo que se contrapone al dinamismo visto en la primera parte.

**Cuarta salida:** El párrafo en cuestión expone lo siguiente:

La novela picaresca, con pilletes y celestinas, diablos y dueñas, hay que buscarla en la calle de “la Ronda”. Puede hacerse ondular la capa para acercarse a la reja de la señora y buscar la ironía entre las piedras abuelas.  
[...]Novelas alucinadas, con corte de leyenda y prosa clásica, hay que encontrarlas en “El Tejar”. Medievales, en el claustro de “Santo Domingo” o en “San Diego”. Perversas, en el barrio de “La Tola”. Modernas, entre las calles centrales, donde los autos son protagonistas de todos los amores. Románticas, en la sección de “La

Alameda”. Al llegar al “Ejido”, se vuelven naturalistas. El realismo se esconde como un gato en cualquiera de las casas.

La vanguardia se puede buscarla en la ciudad, a través de todos los barrios.(p. 219-20)

Para Salvador la ciudad es un texto literario en el que se pueden descifrar las diversas corrientes estéticas. Esa diversidad también implica fragmentación y variedad, riqueza en suma, de las maneras en que se puede leer el texto urbano. El juego metafórico es original y explicita la situación fragmentaria de la vanguardia de aquella época.

Igual que en las anteriores ocasiones, la enumeración descriptiva se origina en el centro de la ciudad y desde allí se expande hacia el norte. Es curioso como Humberto Salvador cataloga a los barrios quiteños con epítetos que aún son válidos. Lo “perverso” de la Tola es, quizá, lo más impactante del párrafo transcrito.

La cercanía cronológica entre Pablo Palacio y Humberto Salvador —apenas un año de diferencia entre sus respectivos nacimientos— los hermanan en sus aspiraciones y tendencias. Ambos fueron criticados y olvidados, ambos intentaron, cada uno a su manera, navegar por aguas poco transitadas por sus contemporáneos. De allí que no puede a nadie sorprender las similitudes, los puntos comunes entre los dos textos analizados. Creemos que las semejanzas entre *Débora* y *En la ciudad he perdido una novela* se pueden sintetizar en los siguientes aspectos:

1) Ambos textos se apartan de la norma clásica de novelar: se estructuran a partir de la subjetividad de cada autor. El texto se desarrolla a partir de las reflexiones particulares y no se ciñen a “relatarnos” un argumento. Se las podría catalogar como antinovelas.

2) Cada autor expresa, con mayor o menor intensidad, su peculiar manera de concebir el hecho literario, desde lo ético y lo estético. Sus textos se convierten, de esta manera, en “manifiestos”, en proclamas personales de su cosmovisión literaria.

3) Ambos textos, por los recursos técnicos empleados, pueden ser catalogados como pertenecientes a la vanguardia. En ellos se perfilan algunas influencias en boga para la época en que fueron estructurados: en *Débora* se encuentran semejanzas joycianas, cuyo antecedente en Iberoamérica acaso sea *Miramar* (1912) del brasileño Oswald de Andrade<sup>23</sup> considerada como la primera *novela collage*, compuesta como un inmenso calidoscopio de 163 fragmentos. Resultan mucho más evidentes las influencias que se perciben en *En la ciudad he perdido una novela*, como las de Freud y el psicoanálisis, la novedad e innovaciones que supuso la cinematografía en la elaboración novelística, etc.

4) Ambas obras centran el accionar de sus textos en la ciudad. La diferencia con otros escritores de fin de década es notable, pues se están incubando tendencias como la del indigenismo y el realismo que se desarrollarán en la década siguiente.

5) Los autores-narradores se desplazan en la ciudad en busca de una mujer: el Teniente deambula tras la mítica Débora. El narrador-personaje-Jorge lo hace para escribir la novela que le permitirá captar el amor de Victoria. Este deambular por la ciudad fragmentada refleja la confusión de sus autores ante el texto urbano. La ciudad, ante el empuje “modernizador” se ha convertido en un ente único pero múltiple.

6) Tanto el Teniente como Victoria, personajes-personajes, se desdoblan en dos: en “A” y “B”, como consecuencia de o reflejo de la fragmentación que hemos detectado.

7) En ambas sus finales reflejan el desaliento de sus autores: Palacio, desencantado, no deja que el Teniente, sumido en la “tiniebla subjetiva”, despierte, matándolo. Salvador, rompiendo la pluma, perdida, definitivamente, su novela en la ciudad, perdida y fragmentada.

---

<sup>23</sup> Agustín Cueva, *Literatura y conciencia histórica en América latina*, Quito, Letraviva-Planeta, 1993, p. 160. Es interesante la cita 23 de dicha página.

## Capítulo V

### La ciudad mestiza

*La ciudad actual es una urbe revertida,  
topológicamente contradictoria: si en un  
principio se construyó alrededor de un  
centro sagrado, relegando hacia la periferia  
lo menos valioso y el peligro; hoy levanta  
en sus suburbios las zonas residenciales,  
mientras que su centro deviene  
el deterioro, el caos, el miedo.*

**Luis Britto García**

*La ciudad como escritura.*

Hablar de Jorge Icaza (1906-1978) y de su obra, no es remitirnos al lugar común que todos los manuales literarios repiten: “autor indigenista”, “realista social”, que lo asocian maquinalmente con su más controversial y difundida novela: *Huasipungo*, es también incluir su novela urbana, que, publicada en 1958, según el unánime criterio especializado, *El Chulla Romero y Flores*, es su texto mejor elaborado.

La extensa obra icaciana se puede distribuir en tres momentos, en los que se perfilan etapas de madurez narrativa. La valiosa opinión de Theodore Alan Sackett nos proporciona un compendio de esto:

*Su novelística puede dividirse en tres periodos generales: I (1934-1935), primera época  
De obras muy imperfectas, pero que llevan en germen el arte mejor que viene después;  
II (1939-1948), segunda época, mucho más rica en valores literarios, poéticos y  
psicológicos y con una preocupación mucho mayor por la forma; III (1958), la  
cumbre del arte de Icaza en “El Chulla Romero y Flores”, obra de técnicas muy*

*modernas y con la máxima preocupación artística. La última obra es, en realidad, una síntesis de todos los temas, técnicas y valores literarios de las novelas anteriores.*<sup>24</sup>

Es esta, su novela urbana, el motivo de nuestra última reflexión. Estructurada en siete capítulos —cuya trama se inicia en el capítulo segundo, siendo el primero, cronológicamente, el cuarto— la historia que se nos cuenta es un segmento de la vida de su protagonista, Luis Alfonso Romero y Flores, hijo de Miguel Romero y Flores, de raza blanca y de Domitila N., indígena. Ese mestizaje será vergonzante y conflictivo para Luis Alfonso durante todo el accionar novelesco. Temporalmente, el texto nos relata algo más de dos años de la vida del protagonista.

Al Chulla lo conocemos como un hombre de edad madura, pero que no acepta ni su condición de mestizo, ni su origen social humilde y que intenta, mediante la adopción de posturas y vestimentas, la negación de sí mismo y de la realidad que lo envuelve. Es egoísta: su única posibilidad de ascenso social está cifrada en “conseguir” un buen matrimonio con una mujer “tonta” y con dinero que le permita vivir con soltura y sin preocupaciones, amparándose para ello, en su mentida alcurnia y linaje paterno. “Majestad y Pobreza” y “mama Domitila”, los fantasmas ancestrales que se instalan y dialogan en su conciencia y que le impiden un accionar coherente ante su mundo.

Aparte del conflicto de identidad del Chulla que motiva al relato, existe un eje afectivo, vinculado a Rosario Santacruz, —una joven mujer, frustrada sexualmente en su temprano matrimonio con Reinaldo Monteverde— a quien conquista el Chulla en una de sus correrías, deslumbrándola en un fantasmagórico baile de disfraces, en las embajadas. Rosario convive con Luis Alfonso, quien confía en que su pobreza la hará desanimar, pero que, al quedar embarazada, lo obliga a responsabilizarse por el hijo en camino, buscando la manera de conseguir un empleo burocrático. Gracias a su astucia, y a cierta información proporcionada por don Guachicola, logra formar parte de la Oficina de Investigaciones Económicas.

Como agente fiscalizador, al Chulla se le encomienda investigar los oscuros negocios de Ramiro Paredes y Nieto, candidato gobiernista para las siguientes elecciones. Descubre, como cabe suponer, cierta malversación de fondos de la que

---

<sup>24</sup> Theodore Sackett, *El arte en la novelística de Jorge Icaza*, Quito, Casa de la Cultura, 1974, p. 38.

ningún funcionario quiere tomar responsabilidad. Luis Alfonso es cancelado en sus funciones, pero se lleva consigo toda la documentación del caso. En este momento se complica la historia debido al inminente parto de Rosario, sin recursos para enfrentar los gastos que la situación merece, y a la persecución de los agentes gobiernistas para recuperar la información que tiene el Chulla. La historia termina con la muerte de Rosario, como consecuencia de una hemorragia, la presencia de un hijo que compromete el futuro del Chulla, y la aceptación —forzosa— de su condición de mestizo.

Como cabría esperarse de la única novela icaciana que transcurre en espacios no rurales, la presencia de Quito es abrumadora (y el epíteto nunca fue mejor empleado). Casi siempre la imagen de la ciudad está vinculada a su irregular topografía, a sus empinadas y tortuosas calles, a lo vetusto y miserable de las barriadas populares que se encaraman a las faldas del volcán tutelar, a sus múltiples y hondas quebradas.

La ciudad que surge de la sombría pluma de Jorge Icaza abarca una zona bastante limitada: El cebollar, San Juan, al noroccidente; del centro histórico se mencionan la esquina de la Cruz Verde, la Plaza Grande y apenas llega hasta la Plaza del teatro; del sur occidente la calle del Aguarico (lugar en el que fue encontrado el cadáver alcoholizado de Miguel Romero y Flores) que se ubica inmediatamente debajo del actual Templo de los Héroes; hacia el sur, la Recoleta. De manera por demás curiosa, no existen referencias concretas de la zona norte de la ciudad, no se cierra el círculo urbano.

La primera imagen ciudadana corresponde al momento en que el Chulla, eufórico de poder al ser nombrado fiscalizador, sale a la calle con los papeles que debe investigar:

*...Miró en su torno. Un sol de luz cegadora subrayaba el paisaje de vetustos aleros coloniales, de balcones de pecho, de paredes de adobe, de casas de dos o tres pisos, de calles que pretendían ponerse de pie. Con trote de indio avanzó por la vereda, hacia abajo. Un chispazo de rubor le hizo notar que había caído en ridículo —diligencia de longo de los mandados—. Moderó el paso. Lentamente. Su categoría, su poder, sus esperanzas... Y al cruzar la Plaza Grande, un desprecio profundo por las gentes que tendían al sol su plática cotidiana de quejas y memorias —militares retirados, políticos*

*en desgracia, conspiradores que acechan de reojo el momento propicio para trepar por puertas y ventanas al palacio de gobierno— le obligó a estirarse en bostezo de gallo.<sup>25</sup>*

A pesar que el ambiente urbano está iluminado por el sol, las casas vetustas, las paredes de adobes, el murmullo pasivo de los jubilados de la Plaza Grande, lo distorsionan todo. El “trote de indio”, el “longo de los mandados” nos revela la negación, el desprecio por uno de sus componentes étnicos. Esta es la única vez que el sol acompaña al Chulla, si bien existen dos ocasiones más en que el paisaje urbano aparece iluminado, aquellas surgen desde la visión de Rosario Santacruz: la primera, en el amanecer en que conoce a Luis Alfonso y desde un gabinete en la casa de la familia Ramírez, al final del Cebollar. La segunda, desde la ventana de su casa, algunas cuabras arriba de la esquina de la Cruz verde. Captemos estas dos imágenes:

*Sin aliento para razonar con claridad, mirando hacia fuera en busca de un refugio, de un pretexto para calmar esa imprudente rebeldía de la carne que a veces nos enciende y enloquece, ella prefirió hacer una pausa, hundirse en el misterio del paisaje de la ciudad —casas trepando a los cerros, bajando a las quebradas— que despertaba a la caricia de la luz difusa del amanecer —cielo frágil de cristal en azul y rosa tras la silueta negra de la cordillera—, y surgía de las tinieblas y del sueño en contornos y ruidos lejanos, próximos, caprichosos. Mezcla chola —como sus habitantes— de cúpulas y tejas, de humo de fábrica y viento de páramo, de olor a huasipungo y misa de alba, de arquitectura de choza y campanario, de grito de arriero y alarido de ferrocarril, de bisbiseo de beatas y carajos de latifundista, de chaquiñanes lodosos y veredas con cemento, de callejuelas antiguas —donde las piedras, las rejas, las espadañas coloniales han detenido el tiempo en plena aldea— plazas y avenidas de amplitud y asfalto ciudadanos. (p. 34-35)*

El conjunto de lo descrito no deja de tener un grato manejo poético, pero siempre existe un marcado pesimismo en lo expuesto. Nótese el contraste entre los elementos que integran el párrafo, y en especial las últimas líneas: veredas con cemento, que se oponen a los chaquiñanes lodosos, callejuelas de piedra que se contraponen a las avenidas amplias y asfaltadas. Lo tradicional y conservador frente a lo novedoso y lo progresista. La **civilización-barbarie** expuesta en otros términos.

---

<sup>25</sup> Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, Quito, El Conejo, 1986, p. 11-12.[Todas las citas se remiten a esta edición.]

En el párrafo citado se percibe, además, una nueva segmentación de la ciudad, de carácter étnico: esa mezcla “chola como sus habitantes” que marca un espacio para ser ocupado por los que no son blancos: el cholerío que se debe establecer en el irregular y periférico sector marginal de la urbe: las faldas del Pichincha, alejados de las “plazas y avenidas de amplitud y asfalto ciudadanos”.

La siguiente imagen luminosa de la ciudad se presenta en un momento en que Rosario decide convivir con Luis Alfonso, previa a una disputa familiar y, cavilando en ello, observa a la ciudad desde la ventana de su casa (que se ubica algunas cuadras arriba de la Cruz Verde, en el sector en que aún funciona el penal García Moreno). Rosario piensa y observa:

*Cuando pudo encerrarse en su cuarto, un deseo noble de estar en el secreto de las cosas y de las gentes ajenas, prendió a la muchacha tras los vidrios rotos de su balcón. Todo lo halló distinto: el sol exaltaba con brillo cegador los colores y las formas de la ladera del cerro próximo, el viento barría juguetón las calles —polvo y basura para la cara adusta de las casas del vecindario—, las disputas y los gritos de los rapaces —pobreza de nariz sucia, de mejillas pálidas, de vientre abultado, de maldiciones y palabrotas— coreaban en desentono sobre los mil ruidos del barrio (p. 50)*

La brillantez del paisaje urbano es opacado por la miseria de sus moradores. Las siguientes imágenes —en las que siempre el Chulla está presente— son nocturnas, oscuras o la lluvia lo acompañará en su recorrido por ella. Veamos lo que ocurre la noche en que Rosario conoce el miserable cuarto donde habita Luis Alfonso:

*Pero una noche que ella logró retener a Luis Alfonso vagando por un barrio apartado del centro de la ciudad —romanticismo de callejuelas desdentadas, de vegetación fantasmal, de barrancos malolientes, de luces mortecinas, de murmullos cavernosos— surgió en forma inesperada —secreto maduro en ella— la escena que podía cambiar el rumbo de las cosas. [...] Después de muchas vueltas y revueltas treparon los amantes por el barrio de San Juan prendido en las faldas del Pichincha. Dieron pronto con una calle estrecha, húmeda, de casas sin aplomo, de tapias derruidas —olor en conflicto de choza de indio y cárcel colonial—, donde nunca estuvo Rosario. (pp. 51-53)*



La imagen de la ciudad se presenta en la última línea citada asociada con el pasado: el barrio, que no difiere del que habita el Chulla, “apartado del centro”, se asocia con lo colonial y con lo indígena. Se establece, en consecuencia, una curiosa relación entre habitantes, tiempo y ciudad: lo marginal e irregular de la ciudad, ocupado por “cholerío” mestizo, es el pasado, lo colonial, el antiguo régimen; lo regular y céntrico, ocupado por los “no cholos ni indios”, está marcado por lo nuevo, por el progreso, por la “civilización”.

Rosario ha ingresado al sórdido mundo que el Chulla intenta negar; de este tenebroso ambiente solo escapará con la muerte. Luis Alfonso, inmerso en la topografía irregular de la ciudad, en el rechazo que siente por sus semejantes a los que niega, la concibe como una prisión:

*-Nos acorralan las gentes, nos miran con odio, nos desprecian.*

*-Eso crees tú*

*-¿Y la miseria del barrio?*

*-Pasará.*

*-¿Y los cerros que rodean a la ciudad, que cortan todos los caminos? (p. 96)*

La ciudad así vista, podría ser considerada como una metáfora del cuerpo y del conflicto del Chulla: la ciudad que no permite el escape y la evasión, el cuerpo que mantiene encerrado sus dos componentes étnicos, que manifiesta su mestizaje a pesar de la negación de Luis Alfonso, del maquillaje con que intenta ocultarlo.

La idea de la ciudad como cárcel se complementa, páginas adelante, con la siguiente reflexión del Chulla:

*¿Y la ciudad? Rodeada. Presa entre cimas que apuntan al cielo. Presa entre simas que se abren en la tierra. El aire, los pequeños ruidos, las quejas de las gentes que duermen, los buenos y malos olores, lo fecundo de la pasión, lo turbio de la culpa, las torres de las iglesias como castillos feudales, las viviendas como chozas, las calles tendidas en hamaca de cerro a cerro, todo preso. ¿Y él? Chulla de anécdota barata, encadenado a ese paisaje, a ese paisaje querido unas veces, odiado otras. (p. 131)*

Las pulsiones del Chulla son contradictorias: a veces ama, a veces odia a esa, su ciudad, en un definido juego de **amor-odio**, de **atracción-repulsión**. Ese comportamiento es idéntico al que se manifiesta en su aceptación-rechazo a “mama

Domitila” y en la parte final, a “Majestad y Pobreza”, que refleja la aguda tensión en el conflicto identitario. También es posible verificar este comportamiento a nivel del vecindario: se lo ignora pero luego se lo acepta, como veremos luego.

El clímax narrativo se ubica en los capítulos finales de la novela y está ligado a la persecución de los agentes policiales. En su evasión, la noche parecerá interminable y la lluvia pertinaz será su fiel acompañante:

*De nuevo las calles tortuosas, el alumbrado delator, los policías surgiendo de las esquinas, el escándalo de los pasos en el silencio de la hora. Por el olor —perro mojado, basura, orinas—, por la penumbra —pequeñas luces que agonizan distantes las unas de las otras—, por la arquitectura —casas chatas como vegetación enana de páramo, tiendas desde donde acecha el crimen, la prostitución, la mendicidad—, por el piso —viejo empedrado, charcos, lodo—, se dio cuenta que se hallaba en el último recodo de un barrio. ¿Cuál? Cualquiera. Todos se parecen. Huelen a matadero, a jergón de indio. Todos tratan de hundir su miseria y su vergüenza en el campo. “El campo para correr sin testigos. Para evadirme de la ciudad y de sus gentes”. (p. 131)*

En su desesperado escape, el Chulla ha relacionado “campo” con “libertad”, lo que conduce a pensar que lo opuesto —la ciudad— es el espacio de la opresión, del ahogo, del movimiento limitado, del quietismo mimético. En la oscuridad, bajo la lluvia y frente a la posibilidad de ser capturado, atisbando un descuido de sus perseguidores, el vecindario aparece mucho más ruinoso y sórdido que en su apariencia habitual:

*Miró a la calle. Solitaria, estrecha. Reliquia de la Colonia. Cuatro varas de ancho entre los tejados para mirar al cielo. Casas viejas cargadas de lepra, de telarañas, de recuerdos y de carcoma, bajo el tedio de la humedad y del viento. Casas viejas de zaguán que desciende con violencia de hipo en el lado de la quebrada, y que asciende con fatiga cardíaca en el lado de la ciudad. Casas viejas de alero de ala gacha para disimular la ingenuidad y la miseria de sus ventanas de reja, de sus ventanas de pecho, de sus ventanas de corredor. (p. 132)*

No podemos soslayar la habilidad narrativa de Icaza: en el fragmento transcrito, una serie de recursos se han empleado para transmitir la sensación de movimiento, de jadeo del perseguido —oraciones breves, reiteraciones, signos de puntuación que marcan un ritmo, etc.—. Dentro de lo vetusto y maloliente de sus imágenes es muy raro

encontrar elementos comparativos; sin embargo, en la siguiente página, hemos detectado una, que vincula lo nuevo con lo añejo: “Ante los ojos nublados del fugitivo surgieron como orillas... Allí, muy cerca, junto al equilibrio, a la esbeltez y a la gracia de cuatro o cinco edificios modernos, una tropa de casas viejas —hundidas unas, erguidas otras, en absurdos desniveles—.” Es evidente la oposición viejo-nuevo o tradición-progreso que ya habíamos detectado en Pablo Palacio y Humberto Salvador.

El Chulla, que ha escapado del cerco policial gracias a la ayuda solidaria de los vecinos a los que siempre despreció, por considerarlos étnica y socialmente diferentes a él, momentos antes de saltar el barranco que permitirá eludir definitivamente el acoso de los gendarmes, cerca de un cementerio, nos trasmite esta imagen, sumamente elaborada de la ciudad:

*Algo poderoso, pesado, le aplastaba. Levantó la cabeza, alzó los puños al cielo —al infinito, a la nada— y exhaló una queja gutural de maldición. Luego trepó por una calle en gradas. Pasó junto a un mercado —desde el interior echaban basura y agua lodosa—. Pasó frente a una iglesia —puerta cerrada de gruesos aldabones, mudo campanario, talla barroca en piedra a lo alto y lo ancho de la fachada—. Pasó por la portería de un convento —quiso golpear, refugiarse en la casa de Taita Dios, como lo hicieron espadachines y caballeros endemoniados en viejos tiempos, pero recordó que, frailes, militares y funcionarios públicos, andaban a la sazón en complicidad de leyes, tratados y operaciones para engordar la panza—. Pasó por una callejuela, entre mugrosos burdeles —tiendas en penumbra, en hediondez, en disimulo, en agobio de pecado que ofrece poco placer y mucho riesgo—. Pasó por todas partes... (p. 135)*

Aunque el fragmento no sea lo suficientemente explícito, creemos que el cementerio del que habla, la iglesia y el convento, corresponden a los de El Tejar. Para sustentar lo que decimos nos remitimos a un hecho referido en la página 30 de la edición que manejamos. En ella se dice que la noche en que el Chulla conoció a Rosario este salía a empellones de un prostíbulo ubicado cuatro cuadras más arriba del El Cebollar y “pensó con amargo desprecio” en la “Bellahilacha”. Esta mujer, junto con otras, son las que esconden a Luis Alfonso, luego de que se hubo desmayado como producto de la caída del último barranco, del asedio de los agentes. El Cebollar se ubica un poco más abajo del lugar que proponemos.

Con los referentes anteriores, estamos en capacidad de determinar el espacio urbano en el que se desplaza Romero y Flores: corresponde a un segmento muy reducido de la ciudad, topográficamente irregular, y que corresponde a los asentamientos populares establecidos en las estribaciones del Pichincha. Eso explicaría en gran parte el énfasis —a veces la obsesión— del autor por describir lo miserable y repugnante del entorno aludido.

Como dice Agustín Cueva “Lo cierto es que la estética de lo sublime ha sido sustituida por una estética de lo horrible”.<sup>26</sup> Sin adoptar una posición extremista, pero amparándonos en una constatación objetiva de los hechos, creemos que, cuatro décadas después de haber sido publicado el texto, aún se puede verificar que el estado de cosas permanece igual.

Lo escrito hasta el momento, intenta sintetizar la **circundancia** en la que se encuentra inmerso Luis Alfonso Romero y Flores. Abordaremos ahora su **circunstancia**. El Chulla es un ser alienado, que no acepta su condición mestiza, que niega uno de sus componentes —su ascendencia materna, india— aferrándose en reconocer tan solo a su línea paterna blanca, “ilustre y con abolengo”. Sublima al fantoche de “Majestad y Pobreza” en desmedro de “Mama Domitila”. En su yo interno siempre ha existido, no un monólogo, sino un diálogo entre su madre rechazada y su padre aceptado. Vive rodeado de indios y mestizos, pero los ignora; no es propio de un “noble” —y él “cree” serlo— rebajarse a las relaciones con el “cholerio”, con los “de poncho”.

La escena del baile de la Cancillería es lo suficientemente esclarecedora al respecto: para conquistar a Rosario, el Chulla —que con su vestimenta intenta pasar por lo que no es— debe disfrazarse de “lord inglés” y luego despojarse de su doble máscara, recobrar su humana desnudez en la entrega amorosa. Rosario, impulsada por la comprensible curiosidad por conocer al elevado círculo social del que se jacta el Chulla, asiste en traje de princesa: ese es su único disfraz, pues el amor que siente por Luis Alfonso la hace reconocer y aceptar su condición de mestiza e, incluso, la miseria del cuartocho en que habitan los dos.

---

<sup>26</sup> Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Planeta Letraviva, 1987, 2ª ed. (1990) p. 56.

El desenmascaramiento definitivo del Chulla, se produce al final de la novela, cuando tiene que encarar tres conflictos: 1: el inminente alumbramiento de Rosario (que fue la causa por la que se falsifica un cheque); 2: el cerco policial tendido por las autoridades superiores, que le impide llegar con la ayuda que requiere Rosario; 3: el problema de su identidad. Veamos como lo resuelve.

Para el primer caso, el vecindario (mayoritariamente femenino) se solidariza con la parturienta: comadronas que opinan y ayudan con sus pobres auxilios, no obstante los desplantes del Chulla, que sienten como suyo el dolor de madre de Rosario. No hay rencor en ellos. Al no existir **rencor racial, el camino a la identificación está libre.**

En el segundo caso, la formula es idéntica: indios, cholos, “longos”, prostitutas y “chullas” igual a él, le extienden su ayuda para informarle, ocultarlo, impedir su captura: “Queremos ayudarte. Somos tus amigos. Habla”. (p. 140) “Al despedirse de las mujeres del burdel, Romero y Flores trató de decir algo noble, desgraciadamente no pudo —la gratitud se le anudaba en el pecho— [...] Había hallado con ojos nuevos algo de santo, de heroico, de cómplice en ellos”. (p. 145) Esta posición es diametralmente opuesta a la que expresa Luis Alfonso, el fiscalizador, con poder para juzgar a un contraventor de la ley:

*¿Los suyos? ¿Quiénes eran en realidad los suyos? ¿Acaso los indios en harapos de miseria y timidez de esclavitud? ¡Absurdo! ¿Acaso el cholerío del campo o de la ciudad en eterna transición de forma y sentimiento? ¡Imposible! ¿Acaso las gentes humildes del barrio? ¡Al carajo! ¿Acaso los caballeros y funcionarios a quienes había admirado y en quienes pensaba echar su veneno de última hora? Ellos... ¡No! Antes... Cuando Le pareció tan fácil explotarles. (p 96)*

Romero y Flores no se considera indio, ni “cholo”, ni mestizo, y empieza a dudar de su condición de “blanco”, de caballero. Esa transición se manifiesta en una toma de conciencia de su real condición, ante el acoso de la gendarmería:

*Se sentía otro. Por primera vez era el que en realidad debía ser: un mozo del vecindario pobre con ganas de unirse a las gentes que le ayudaron —extraño despertar*

*de una fuerza individual y colectiva la vez—. El recuerdo de su pequeña proeza le envolvió en un afán de reintegrarse... ¿A quién? ¿Para qué? ¿Por qué? (p. 123)*

Su afán por superar el último conflicto —problema central de toda la novela, ese “a quién, por y para qué”— se resume en las últimas escenas, en el velorio y traslado de Rosario:

*La angustia ante el espectáculo del velorio precipitó a Luis Alfonso en la evidencia de haber abandonado parte de su ser en el ataúd. Nunca más estaría de acuerdo con sus viejos anhelos, con sus prosas intrascendentes, **con su disfraz**, con la vergüenza de mama Domitila, con el orgullo de Majestad y Pobreza. [...]Tragándose las lágrimas pensó: “He sido un tonto, un cobarde. ¡Sí! Les desprecié, me repugnaban, me sentía en ellos como una maldición. **Hoy me siento de ellos como una esperanza**, como algo propio que vuelve”. (p. 151. Subrayados nuestros.)*

° En la última cita ha empleado el tiempo verbal pasado para explicar esa inautenticidad. El tiempo presente para potenciar su esperanza. Las palabras finales del texto: **defender a su hijo, interpretar a sus gentes** están en infinitivo, lo que implica que son acciones latentes que deben ser cumplidas. La novela ha terminado, pero permanece la interrogante: ¿Se ha cumplido o no ese defender e interpretar, cuya respuesta involucra nuestra identidad?

## Conclusiones

Este largo peregrinar en busca de las diversas imágenes que la ciudad ha originado en la percepción de sus escritores, ha llegado a su final. La síntesis de lo que hemos descubierto son las siguientes:

- 1) En los textos publicados antes del siglo XX, la presencia de la ciudad es escasa e inversamente proporcional al 1900, fecha que hemos considerado significativa por los cambios sociales y políticos vinculados con el ascenso de los liberales al poder: mientras más alejado se encuentra el fin de siglo, menos se la nombra.
- 2) Estos cinco primeros textos [*La emancipada*, *Cumandá*, *La leprosa*, *Timoleón Coloma*, *Receta para viajar*] manifiestan una clara tendencia a privilegiar el espacio rural sobre el espacio urbano, como consecuencia directa de la tensión originada por la oposición **civilización-barbarie**. Se pueden leer estos textos desde la óptica de **atracción-repulsión**, que fueron señalados en su momento y que lo entendimos como un reflejo de la escasa densidad poblacional, que se fue incrementando, como es lógico, a medida que se consolida la idea de nación y se *puebla*, literal y literariamente, el espacio nacional.
- 3) Los autores de estos iniciales textos, —salvo Carlos Tobar, autor de *Timoleón Coloma*— son nativos de provincias y alejados del centro del poder político, lo que de alguna manera incide en que se privilegie la presencia de sus zonas de origen en sus textos; *La emancipada* y *Cumandá* son pruebas directas de lo que afirmamos. Las novelas citadas y *A la costa* expanden la problemática **campo-ciudad** a la dicotomía espacios de **perdición- redención**. El campo sigue siendo el espacio de la vida descansada y contemplativa, frente al “pecaminoso” bullicio urbano.
- 4) En estos mismos textos se cita a Quito como obligado marco referencial para dar visos de credibilidad a sus relatos.

- 5) Las escasas descripciones de la ciudad, en estos iniciales textos, enfatizan en sus construcciones religiosas: iglesias y conventos son las referencias directas. En algunos casos, se menciona, además, al Palacio de gobierno. La arquitectura religiosa, orgullo de la ciudad, también implica el poder ejercido por el clero, desde tiempos coloniales.
- 6) A partir del 1900, la presencia de la ciudad es mucho más notoria, pero curiosamente crece el descrédito a sus edificaciones religiosas: *Pacho Villamar, A la costa* confirman lo expresado. La explicación se hallaría en la concepción ideológica de sus autores: liberales.
- 7) En los autores mencionados se privilegia el “civilizado buen decir” escriturario que se opone a la “bárbara” oralidad efímera, que traslada la dicotomía **civilización-barbarie** al terreno lingüístico. Se delimitan, así, espacios de poder y acatamiento: lengua culta y lengua popular.
- 8) En *Débora* y *En la ciudad he perdido una novela*, la ciudad es vista como fragmentos de un todo decorativo, acorde con las propuestas vanguardistas que los autores transitaron: están allí para ser contemplados y recreados estéticamente: son imágenes impersonales pero contundentes.
- 9) En estos dos textos la ciudad es el espacio de confrontación entre **tradición-progreso**, entre pasado y presente. La imagen de Quito como ciudad conventual y tranquila, empieza a ceder: se ha instalado el conflicto entre los moradores urbanos que se toman la ciudad de acuerdo con su condición social: lo irregular y periférico de la urbe, será el espacio de los menesterosos; el progreso se identifica con el asfaltado de sus calles, con la circulación de los primeros vehículos y, sobre todo en el texto de Humberto Salvador (1930), tiene una dirección: el norte de la ciudad, de topografía regular, donde se han instalado las villas y “chalets” de los ciudadanos pudientes.



10) El conflicto anterior se agudiza en el último texto —*El Chulla Romero y Flores*— en el que, además, se instala el problema identitario. La ciudad se presenta fragmentada: los espacios urbanos más paupérrimos e irregulares, están destinados a “contener”, en el doble sentido del término, a su población étnica “diferente” a la de las “élites” detentoras del poder: las enormes masas indígenas, desplazadas de las áreas rurales que migran a la ciudad en busca de mejores días. Insertados entre ellos, el ontológico dilema del mestizo, que no se apropian del espacio que les corresponde, navegando ambiguamente, entre dos aguas.

## Bibliografía del corpus

Aguirre Guarderas, Francisco, *Receta para viajar*, Guayaquil-Quito, Clásicos Ariel N° 17, s.f. en Teatro Ecuatoriano, tomo I.

Andrade, Roberto, *Pacho Villamar*, Guayaquil-Quito, Clásicos Ariel N° 54, s.f.

Icaza, Jorge, *El Chulla Romero y Flores*, Quito, El Conejo, 1986.

———*El Chulla Romero y Flores*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977.  
Colección Básica de escritores ecuatorianos, N° 17.

Martínez Mera, Luis A., *A la costa*, Bogotá, Círculo de lectores, 1984.

Mera, Juan León, *Cumandá*, Bogotá, Círculo de lectores, 1984.

———*Novelitas Ecuatorianas*, Guayaquil-Quito, Clásicos Ariel, s.f.

Montalvo, Juan, *El libro de las pasiones*, Ilustre Municipio de Ambato, Departamento Municipal de Cultura, tomo I, 1987.

———*El libro de las pasiones*, Medellín, Ed. Beta, vol. 4, 1975.

Palacio, Pablo, *Débora y Un hombre muerto a puntapiés*, Quito, El Conejo, 1985.

———*Obras completas*, Bogotá, Círculo de lectores, 1984.

Riofrío, Miguel, *La emancipada*, Quito, Libresa, col. Antares N° 77, 1992.

Salvador, Humberto, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Libresa, col. Antares N° 94, 1996.

Tobar, Carlos Rodolfo, *Timoleón Coloma*, Quito, El Conejo, 1984.

## Bibliografía general

- Adoum, Jorge Enrique, *Sin ambages: textos y contextos*, Quito, Planeta-Letraviva, Col. País de la mitad N° 9, 1989.  
 ——— *Ecuador: señas particulares*, Quito, Eskeletra Editorial, 1997.
- Balseca, Fernando, “En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana”, en *Procesos: revista ecuatoriana de historia* (Quito), 8 (1993) p.154.
- Barthes, Roland, “Semiología y urbanismo” en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990.  
 ——— *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983 [1967].
- Bello, Andrés, *El castellano en América*, dentro del Prólogo a su Gramática castellana, pp. vii-viii, citado por Julio Ramos en “Desencuentros de la modernidad” p. 48.
- Britto, Luis, “La ciudad como escritura” en *Quimera*, N° 76, enero 1989, p. 50-57.
- Carrión, Benjamín, *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa Cultura, tomo I, 1950.
- Calvino, Ítalo, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Siruela, 1994.
- Cuento ecuatoriano del siglo XIX*, de Clásicos Ariel, N° 95, Guayaquil-Quito, s.f.  
 [Estudio introductorio de Hernán Rodríguez Castelo]
- Cueva, Agustín, *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Planeta Letraviva, 1987, 2ª ed.  
 ° [1990]
- *Literatura y conciencia histórica en América latina*, Quito, Letraviva Planeta, 1993.

Chambers, Ian, *Migración, cultura, identidad.*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, México, Grijalbo, 1989.

———*Cultura y comunicación en la ciudad de México*, México, Grijalbo, 1998.

Jofre, Manuel, *Tentando vías: Semiótica, Estudios Culturales y Teoría de la literatura*, ed. conjunta Universidades: Blas Cañas –Santiago, Chile; Andina Simón Bolívar –Quito, 1995.

Joseph, Issac, *El transeúnte y el espacio urbano*, Buenos Aires, Gedisa, 1988.

Moreno-Durán, Rafael Humberto, *De la barbarie a la imaginación*, Barcelona, Tusquets Editores, 1976.

Moreno Yáñez, Segundo, *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito*, Quito, Ediciones PUCE, 4ª ed. 1995.

Ortega, Alicia, *La ciudad y sus bibliotecas*, Quito, Editora Nacional, 1999.

Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

Ramos, Julio, *Paradojas de la letra*, Ediciones eXcultura, Caracas, co-edición con Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1996.

———*Desencuentros de la modernidad en América latina: literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo Cultura Económica, 1989.

Romero, José Luis, *Latinoamérica: la ciudad y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.

Sackett, Theodore, *El arte en la novelística de Jorge Icaza*, Quito, Casa de la Cultura, 1974.

Salazar Bondy, Sebastián, *Lima, la horrible*, México, Era, 1964.

Sarlo, Beatriz, *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*, Buenos Aires, Ariel, 1996.

Silva, Armando, *Imaginarios urbanos. Cultura y comunicación urbana*, Bogotá, Tercer Mundo Ed., 1997 [1992].

Szmukler Bardán, Alicia, *La ciudad imaginaria*, La Paz, PIEB/SINERGIA, 1998.



**Quito, 21 de octubre del 2000, 3h15.**